



Numéro 7

Année 2012-2013

Contributions des Doctorants

<i>« La grâce de l'esprit objectif »</i>	
<i>Philosophie de la culture et ontologie de l'esprit chez Georg Simmel</i>	9
Matthieu AMAT	
<i>L'éthique de Nietzsche</i>	27
Danilo BILATE	
<i>Anatomie du sens moral : Hume et Hutcheson</i>	45
Lisa BROUSOIS	
<i>La cathédrale d'ombre.</i>	
<i>La portée philosophique des interprétations</i>	
<i>de l'architecture gothique, depuis Goethe et Hugo</i>	63
Julien CHANE-ALUNE	
<i>Le problème des prédictions dans les sciences expérimentales</i>	81
Gauvain LECONTE	
<i>Les expériences imaginaires des romans libertins du XVIII^e siècle</i>	101
Elise SULTAN	

Doctorales 2012

<i>Résumés des interventions données au cours des Doctorales</i>	
<i>de Philosophie organisées à la Sorbonne pour l'année 2011-2012</i>	121

Varia

<i>« La fête du trésor caché ».</i>	
<i>Spinoza dans la poétique d'Elsa Morante</i>	147
Cristina SANTINELLI	

PHILONSORBONNE

Revue de l'École Doctorale de Philosophie de Paris I

- *Philonsorbonne* est la revue de l'École Doctorale de Philosophie de l'université Paris I, créée en partenariat avec les Publications de la Sorbonne. Elle a pour vocation principale de publier les textes des doctorants ou d'étudiants de Master dont l'excellence est reconnue et, le cas échéant, les travaux de chercheurs confirmés, notamment de professeurs invités, qui interviennent dans le cadre des activités de l'École Doctorale de Philosophie. Son objectif est de permettre aux jeunes chercheurs de faire connaître leurs travaux et de refléter le rayonnement de l'École Doctorale et de ses diverses composantes dans les domaines de l'histoire de la philosophie ancienne et moderne, de la philosophie contemporaine, de la logique, de l'histoire et de la philosophie des sciences, de la philosophie morale et politique, de la philosophie de l'art et de l'esthétique.

- *Philonsorbonne* est également une revue en ligne consultable sur le site de l'École Doctorale de Philosophie :

<http://edph.univ-paris1.fr/phs.html>

Contact : phirevsrb@univ-paris1.fr

Directrice de publication : Chantal Jaquet

Responsable de la mise en ligne : Ramine Kamrane

Conception et mise en page : Marco Dell'Omodarme

Comité de rédaction :

Christian Bonnet, Danielle Cohn, Christophe Grellard, Xavier Guchet, Chantal Jaquet, Julie Jebeile, Marco Dell'Omodarme, Pierre Wagner.

Assistants de rédaction : Charles Guerout.

Comité de lecture :

Renaud Barbaras, Jocelyn Benoist, Bernadette Bensaude-Vincent, Bertrand Binoche, Jean-François Braunstein, Jean-Baptiste Brenet, Ronan de Calan, André Charrak, Dimitri El Murr, Jean Fichot, Catherine Fricheau, Frédéric Fruteau de Laclos, Jean Gayon, Katia Genel, Sophie Guérard de la Tour, Bruno Haas, Laurent Jaffro, Annick Jaulin, Jean-Baptiste Joinet, Denis Kambouchner, Max Kistler, Jean-François Kervégan, David Lapoujade, Sandra Laugier, Éric Marquer, Quentin Meillassoux, Paul Rateau, Pierre Wagner.

Conditions de publication :

- Les textes des doctorants soumis à la publication doivent être présentés avec l'accord du directeur de recherche qui s'engage à en vérifier la qualité scientifique et à faire rectifier les erreurs. Aucun texte ne sera examiné sans l'accord préalable du directeur de recherche. Dans le cas de colloques ou de conférences de collègues invités, c'est l'organisateur ou le correspondant qui est responsable des textes proposés.
- Les textes doivent être présentés selon les normes éditoriales des Publications la Sorbonne qui figurent sur le site.
- Conformément aux critères des revues internationales, les textes sont ensuite expertisés, sans mention de l'auteur pour préserver l'anonymat, par les membres du comité scientifique qui établissent un rapport déterminant s'ils peuvent ou non être publiés. En cas de refus ou de demande de modification, les rapports sont communiqués aux intéressés sans mention de l'auteur.

Les contributions sont à adresser à :

Revue *Philonsorbonne*, École Doctorale de Philosophie
1 rue d'Ulm, 75005 Paris.

Revue en vente à la librairie des Publications de la Sorbonne :

212, rue Saint-Jacques 75005 Paris.

Tél. : 01 43 25 80 15.

Mail : publisor@univ-paris1.fr

SOMMAIRE

Contributions des Doctorants

- « *La grâce de l'esprit objectif* », 9
philosophie de la culture et ontologie de l'esprit chez Georg Simmel
Matthieu AMAT

Cet article a pour but de montrer que la philosophie de la culture de Georg Simmel est indissociable d'une philosophie de l'esprit et particulièrement d'une riche élaboration du concept d'esprit objectif. L'étude des modalités d'objectivité et d'objectivation de l'esprit, de la *Philosophie de l'argent* (1900) à *De l'essence de la compréhension historique* (1918), permettra de rendre compte de l'écart croissant entre culture individuelle et culture objective, caractéristique de notre modernité. La représentation dialectique du processus de culture – à l'échelle historique ou individuelle – et l'appréhension de l'esprit objectif comme expression de la vie montreront leurs limites, tandis que l'analyse du processus de compréhension révélera un « primat ontologique » des contenus de l'esprit objectif sur toutes leurs actualisations possibles.

Mots-clés : *Simmel, culture, esprit objectif, objectivation, compréhension, sens*

- L'éthique de Nietzsche* 27
Danilo BILATE

Bien que Nietzsche critique la morale, il arrive que les commentateurs trouvent chez lui une éthique. Cependant, ce qui leur manque, c'est une recherche philologique leur offrant la possibilité d'utiliser le mot « éthique » sans pour autant trahir les écrits nietzschéens. Cet article se propose précisément de procéder à cette recherche et son hypothèse centrale est que, contrairement au terme « morale », la signification de l'éthique doit être assimilée à une physio-psychologie.

Mots-clés : *Nietzsche, éthique, morale, affect, êthos, ethos, pathos*

Anatomie du sens moral : Hume et Hutcheson

45

Lisa BROUSOIS

Le présent article a pour objectif de mettre en évidence un aspect de l'influence de Francis Hutcheson sur la troisième partie du *Traité de la Nature Humaine* de David Hume, consacrée à la morale : Hume écrit, en effet, que l'être humain est doté d'un sens moral. Cependant, la distinction qu'il opère entre la philosophie de l'anatomiste et celle du peintre, dans cette œuvre, montre qu'il se refuse à suivre totalement l'exemple de Hutcheson. Hume compte bien, au contraire, approfondir et compléter une philosophie morale qu'il trouve encore superficielle chez son contemporain et même si cela implique de devoir toucher et réinterpréter les concepts clés de ce dernier. Pourtant, à y regarder de près, la notion de sympathie contribue, d'un certain point de vue, à rapprocher les deux philosophies. Le sens moral de Hume, dans le *Traité*, ne serait-il pas bien plus qu'une simple expression vide de contenu, comme on l'a trop souvent supposé ? Et que serait-il alors ? *

(*) Si l'emploi de l'expression « sens moral » chez Hume n'est pas très fréquent, il ne faut pas, cependant, négliger de considérer le livre III (III, i, 2 et III, iii, 1 principalement) du *Traité de la nature humaine* comme une explication élaborée de son mode de fonctionnement, et de la manière dont on doit le comprendre.

Mots-clés : *anatomiste, Hume, Hutcheson, peintre, sens moral*

La cathédrale d'ombre.

La portée philosophique des interprétations de l'architecture gothique, depuis Goethe et Hugo

63

Julien CHANE-ALUNE

Il s'agit dans cet article de revenir sur la tradition d'interprétation holistique de la cathédrale gothique, initiée par Goethe, et qui semble devoir marquer le pas devant les avancées de l'histoire de l'art. Nous sommes aujourd'hui invités, dans le sillage de Hugo, à voir plutôt un monument édifié à rebours de l'idée de totalité lumineuse, mettant en scène la faillite de la pensée face à un infini qui l'écrase et une transcendance divine qui la laisse désemparée.

Mots-clés : *cathédrale gothique, totalité, lumière, obscurité, Goethe, Hugo, Panofsky*

Le problème des prédictions dans les sciences expérimentales

81

Gauvain LECONTE

On considère souvent que les prédictions de nouveaux phénomènes comptent parmi les plus grands succès scientifiques et qu'une bonne théorie est une théorie dotée d'une forte capacité prédictive. Mais sait-on réellement comment nous réalisons des prédictions, et ce que l'on appelle la capacité prédictive d'une théorie ?

Cet article vise en premier lieu à montrer comment ces questions ont émergé récemment à partir des débats sur la théorie de la confirmation empirique des théories et le réalisme scientifique. Il expose ensuite une solution à ce problème en s'inspirant de la manière dont on réalise des modèles statistiques prédictifs pour définir la notion de *capacité prédictive* d'une théorie ou d'un modèle comme étant sa capacité à équilibrer *précision* et *simplicité*.

Mots-clés : *prédiction, capacité prédictive, confirmation, réalisme scientifique, statistique, vertu théorique*

Les expériences imaginaires des romans libertins du XVIII^e siècle **101**
Elise SULTAN

Cet article envisage les romans libertins du XVIII^e siècle comme des « romans-expériences imaginaires » mettant en scène les fantasmes de leurs personnages tout en faisant fantasmer leurs lecteurs. Dans le cadre d'un empirisme érotique inspiré des Lumières, expériences fictives et concrètes se relaient pour révéler la véritable nature hédoniste de l'homme, à rebours des préjugés religieux et moraux.

Mots-clés : *Libertins, fiction, expérience de pensée, lecteur, Lumières, hédonisme*

Doctorales 2012

***Résumés des interventions données au cours des Doctorales
de Philosophie organisées à la Sorbonne pour l'année 2011-2012*** **121**

Avec les participations de Matthieu AMAT, Thibault BARRIER, Filip BUYSE, Marie DARRASON, Sébastien GROVER, Eleni KONTOGIANNI, Gauvain LECONTE, Sophie LEFEEZ, Tiffany PRINCEP, David SIMONETTA, Sylvain THEULLE, Tonatiuh USECHE-SANDOVAL et Fanny-Elisabeth ROLLET.

Varia

« La fête du trésor caché ».
Spinoza dans la poétique d'Elsa Morante **147**
Cristina SANTINELLI

Elsa Morante (1912-1985) a été une des figures majeures de la littérature italienne du XX^e siècle. Auteur doué d'une grande puissance narrative, ses romans, constructions épiques, aux grandioses structures portantes, couvrent et racontent l'histoire de tout le vingtième siècle. Dans la première moitié des années 1960, on peut noter une attention d'Elsa Morante toute particulière pour Spinoza : dans *Le monde sauvé par les gamins* (1968) la figure de Spinoza est rappelée de manière fortement emblématique comme « la fête du trésor caché », tandis qu'une forme de panthéisme (de la nature et de la « conscience ») trouve une évidente « profession de foi » dans le roman successif, publié en 1974, *La Storia*.

Mots-clés : *Elsa Morante, Spinoza, panthéisme, nature, poétique, fête/joie*

**« La grâce de l'esprit objectif »
Philosophie de la culture et ontologie de l'esprit
chez Georg Simmel**

Matthieu Amat

L'expression « esprit objectif », utilisée hors du système de Hegel, sert généralement à désigner l'un des trois objets suivant : 1. un ensemble de représentations collectives ou de manières d'agir ; 2. un ensemble de réalités sur lesquelles l'esprit a déposé son empreinte et qui peuvent être considérées comme des objectivations de la vie spirituelle ; 3. le mode d'être objectif de l'esprit par opposition à son mode d'être subjectif ou individuel. Le premier usage apparaît dans un contexte sociologique au sens large, le second dans celui de la philosophie de l'histoire et/ou de la culture, le troisième relève de problèmes d'ontologie de l'esprit¹.

Nous allons nous intéresser à la formation et à la fonction de ce concept chez Georg Simmel. La notion apparaît dans des développements qui relèvent ou bien du second, ou bien du troisième des contextes indiqués ci-dessus, ou bien encore des deux à la fois. Une élaboration particulièrement intéressante s'en trouve dans la seconde section du sixième chapitre de la *Philosophie de l'argent*, au croisement d'une analyse des processus historiques de la culture et de questions d'ontologie de l'esprit. L'objet de ce texte est « la relation discordante entre culture objective et subjective »² : malgré le développement constant de la « culture des choses », celle des individus stagne ou même régresse. Si ce problème qui constituera le ressort de l'essai *Le concept et la tragédie de la culture* est relativement connu,

1. Pour le premier usage, voir par exemple R. Aron, *Introduction à la philosophie de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1986, p. 87-94 et, plus récemment, V. Descombes, *Les institutions du sens*, Paris, Minuit, 1996, p. 267-308. Sur le second sens, voir W. Dilthey, *L'édification du monde historique dans les sciences de l'esprit*, Paris, Cerf, 1988, p. 100-105. Sur le troisième, voir H. Freyer, *Theorie des objektiven Geistes*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1923, ou N. Hartmann, *Das Problem des geistigen Seins*, Berlin, de Gruyter, 1933.

2. G. Simmel, *Philosophie des Geldes*, in *Georg Simmel Gesamtausgabe* (désormais *GSG*), t. 6, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, p. 622 (désormais *PG*). Traduction française de S. Cornille et Ph. Ivernel : G. Simmel, *Philosophie de l'argent*, Paris, PUF, 1987, p. 575.

son articulation avec le concept d'esprit objectif l'est beaucoup moins³. S'y intéresser, c'est se donner les moyens de préciser les fondements ontologiques de la philosophie de la culture de Simmel, souvent considérée comme une philosophie de la vie, mais dont nous voudrions montrer qu'elle est aussi une philosophie de l'esprit.

L'«esprit objectif» ne constitue pas chez Simmel une entité conceptuelle constamment distincte. Le lexique qui la désigne est varié. Dans le texte mentionné il est question d'esprit «objectif» (*objektiv*), «objectivé» (*vergegenständlicht*), «devenu objectif» (*gegenständlich geworden*), «réifié» (*verdinglicht*). Il en va de même pour ce qui concerne les concepts qui peuvent être traduits en français par «objectivation» : *Vergegenständlichung*, *Objektivierung*, *Verdinglichung*. Il s'agira de démêler ce qui tient du flottement sémantique – coutumier chez Simmel – et ce qui relève de distinctions effectives.

Ces mises au point vont nous permettre de reconstruire ce qui paraît constituer une intuition fondamentale à partir de la *Philosophie de l'argent* : il y a un *primat ontologique*, un *excès d'être des contenus spirituels objectifs sur tout ce que les individus peuvent en tirer*. Nous verrons que ce quasi *a priori* métaphysique se retrouve dans nombre de thèses de Simmel, à partir desquelles nous ferons valoir l'originalité de sa philosophie de la culture, à commencer par son irréductibilité à des modèles dialectiques ou expressivistes.

Les textes appelés en renfort de cette première mise au point sont le chapitre 6, section II de la *Philosophie de l'argent* (1900), le chapitre 2 des *Problèmes fondamentaux de la philosophie*⁴ (1910) et la conférence de 1918, *De l'essence de la compréhension historique*⁵.

Esprit objectif et esprit objectivé

Une philosophie de la culture un peu convenue ?

La section de la *Philosophie de l'argent* qui nous intéresse a pour point de départ la distinction entre culture subjective et culture objective. Les

3. Il n'est fait par exemple aucune mention de Simmel dans les pages consacrées à l'esprit objectif dans l'*Historisches Wörterbuch der Philosophie* (J. Ritter, K. Gründer, G. Gabriel, Bâle, Schwabe Verlag, 1971-2005. Nous devons cependant indiquer l'article de Denis Thouard, *Herméneutique et objectivité. Simmel et l'objectivité des sciences sociales* et dire notre dette envers lui, notamment dans les développements finaux de ce travail. L'article est disponible en français sur le site halshs.archives-ouvertes.fr et a été publié en allemand dans l'*Internationale Jahrbuch für Hermeneutik*, 9, Tübingen, 2010.

4. G. Simmel, *Hauptprobleme der Philosophie*, in *GSG 14* (désormais *HP*).

5. Id., *Vom Wesen des historischen Verstehens*, in *GSG 16* (désormais *VWHS*). Traduction française de K. Winkelvoss : « De l'essence de la compréhension historique », in G. Simmel, *La forme de l'histoire et autres essais*, Paris, Gallimard, Le Promeneur, 2004.

premières pages de la section définissent la « culture objective ». Celle-ci est présentée comme un « esprit objectivé » (*gegenständlich gewordener Geist*)⁶, résultat du « travail d'innombrables générations »⁷. En font partie langue, droit, religion, littérature, technique ; tous les faits que nous avons l'habitude de nommer culturels. Ce « travail spirituel condensé »⁸ est une « objectivation de l'esprit »⁹. Elle fait de l'homme un être historique car ayant un moyen d'assurer une « hérédité de l'acquis »¹⁰, par laquelle en outre « un monde »¹¹ lui est donné. Quant à la culture subjective, elle est la formation (*Bildung*) de l'individu rendue possible par la culture objective de son temps¹².

Nous nous trouvons face à ce qui peut à première vue apparaître comme une philosophie de la culture un peu convenue, reposant sur une théorie devenue commune de l'objectivation de l'esprit : la vie ayant atteint le stade de l'esprit s'extériorise, produit hors d'elle-même des réalités objectives. Dans un second temps, par un processus de « subjectivation », les individus ou les communautés peuvent jouir de ces contenus objectivés, se les réapproprier, et se cultiver à partir d'eux. Ne sommes-nous pas là face à une philosophie de la culture dialectique et expressiviste ? L'emploi régulier par Simmel d'un vocabulaire d'inspiration hégélienne ainsi que son inflexion progressive vers une « philosophie de la vie » paraissent justifier cette impression. Pourtant, si cette philosophie part de ces modèles, elle s'en départit ensuite et permet d'en penser les limites. C'est précisément le problème de la « relation discordante » entre culture subjective et culture objective qui va nécessiter leur dépassement et la production d'une philosophie de la culture sur d'autres bases – et notamment sur une nouvelle philosophie de l'esprit.

Les deux sens d'« objectif »

Nous devons clarifier le sens de l'adjectif – des adjectifs – qui qualifient l'esprit en tant qu'objectif. Nous pouvons distinguer deux sens d'« objectif ». L'adjectif peut désigner : 1. le fait pour une « chose » de faire face à un sujet (*sens 1*) – Simmel emploie en ce cas *objektiv* ou *gegenständlich* ; 2. le fait, pour le contenu d'une représentation, pour une proposition, d'avoir une consistance propre qui lui donne un sens ne dépendant pas du point de vue de chaque sujet (*sens 2*) – Simmel emploie alors *objektiv* ou *sachlich*. Selon les textes, et à l'intérieur même de la *Philosophie de l'argent*, Simmel qualifie l'esprit d'objectif tantôt au sens 1,

6. *G.*, p. 622 (trad. fr. p. 575).

7. *Ibid.*, p. 622 (trad. fr. p. 574).

8. *Ibid.*, p. 627 (trad. fr. p. 579).

9. *Ibid.* (*Vergegenständlichung*).

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*, p. 621 (trad. fr. p. 574).

tantôt au sens 2 et utilise parfois le même mot (*objektiv*) dans les deux cas. Dans le premier cas, « esprit objectif » désigne un produit du travail humain en tant qu'il est un donné qui se tient face aux individus. En ce sens le tableau que je contemple est de l'esprit objectif. Dans le second sens, « esprit objectif » désigne ce qui dans le produit du travail humain a une signification indépendante du sujet, son contenu objectif. En ce sens aussi le tableau que je contemple est, ou plutôt contient, de l'esprit objectif. En nous autorisant d'un usage de Simmel – qui cependant n'est pas constant –, nous proposons de toujours parler d'*esprit objectivé* dans le premier cas (objectif au sens 1), d'*esprit objectif* dans le second (objectif au sens 2). Pour résumer, l'esprit objectivé est la culture objective, l'esprit objectif est la « signification idéale » des objets de la culture objective¹³. En allemand, nous écririons *objektiv* seulement dans le second cas – ce que ne fait pas Simmel – et utiliserions dans le premier cas – comme Simmel – *gegenständlich geworden* ou *vergegenständlicht*, ou encore *objektiviert*, selon un usage qui apparaît dans *Le concept et la tragédie de la culture*¹⁴.

Culture objective et « royaume des idées » : ambiguïté et richesse d'une analogie

Le royaume des idées et la culture objective moderne : l'analyse du présent

Après cette mise au point, voyons comment Simmel introduit ses concepts. Pour amener à penser la tension entre cultures objective et subjective, il convoque singulièrement le postulat platonicien de l'existence d'un « royaume idéal des valeurs théoriques »¹⁵. La position de Platon est justifiée par le fait que tenir une pensée pour vraie implique de la concevoir comme « l'accomplissement d'une exigence objective, comme la reproduction d'un préfiguré idéal »¹⁶. Contraint de donner un mode d'être à ce « préfiguré idéal », l'esprit conçoit alors un « royaume » qui « inclut toute vérité possible »¹⁷. Or, la relation entre ce royaume idéal et l'individu aspirant à la connaissance :

a son analogue en dimension réduite dans la relation entre l'esprit et la culture objectivés (*vergegenständlicht*) d'une part, et le sujet individuel d'autre part¹⁸.

13. *Ibid.*, p. 627 (trad. fr. p. 579).

14. *Der Begriff und die Tragödie der Kultur*, in *GSG 14*, p. 391 (désormais *BTK*). Traduction française de Ph. Ivernel : « Le concept et la tragédie de la culture », in *La Tragédie de la culture*, Paris, Rivages, 1988, p. 186.

15. *PG*, p. 623 (trad. fr. p. 576).

16. *Ibid.*, p. 623 (trad. fr. p. 575).

17. *Ibid.*, p. 623 (trad. fr. p. 576).

18. *Ibid.*, p. 626 (trad. fr. p. 578).

De même que sur le plan épistémologique l'individu doit se soumettre à des contenus qui ne dépendent pas de lui, si bien que la connaissance est une sorte de reproduction de contenus valides en soi, de même l'individu se cultivant fait face à « des contenus préformés, invitant à leur réalisation dans les esprits individuels »¹⁹. Ces contenus constituent la culture objective propre à un lieu et à un temps. Ils sont donnés, hérités, l'individu se trouve face à eux qu'il le veuille ou non. Simmel invite à penser la culture objective comme un monde consistant et indépendant : il parlera dans *Le concept et la tragédie de la culture* de « cosmos autonome de l'esprit objectivé »²⁰. Le constat de la distance croissante entre individu et culture objective résulte de cette prémisse. Simmel ajoute plus loin :

La splendeur et la grandeur de la culture moderne présentent ainsi quelque analogie avec ce lumineux royaume des Idées chez Platon, où l'esprit objectif (*objektiver Geist*) des choses est là dans sa perfection immaculée²¹.

Cette précision est importante : aucune époque de la culture ne mérite autant que la culture moderne d'être comparée au « royaume des Idées ». Dans sa quantité et sa variété, par la longueur et la complétude de ses séries d'objets (objets techniques, théories et propositions scientifiques, textes juridiques, histoire des arts, etc.) et parce qu'elle tend à rendre disponible les œuvres de tous les temps et de tous les pays, la culture objective moderne s'apparente de plus en plus à un monde plein et consistant et, pour ainsi dire, à un royaume des Idées réalisé. Cette perfection objective a cependant pour revers de la rendre de plus en plus étrangère aux fins individuelles.

Le royaume des idées et l'esprit objectif : au fondement de la philosophie de la culture

Si l'analogie platonicienne de Simmel est stimulante, elle n'est pas sans ambiguïté. Elle renforce même le risque de confusion entre esprit objectif et esprit objectivé. En effet, le « royaume des Idées » en tant que « royaume de validités objectives »²² ne tient-il pas plus de l'*esprit* objectif que de la *culture* objective ? Les « contenus préformés » de culture face auxquels se tient l'individu ne désignent-ils pas les contenus idéels des objets culturels (de l'esprit objectif donc), et non ces objets culturels (esprit objectivé) ? Cela apparaît clairement lorsqu'on lit quelques lignes plus bas que ces contenus :

« conserv[ent] aussi leur détermination (*Bestimmtheit*) au-delà [des individus], sans qu'elle soit non plus celle d'un objet matériel ; car même lorsque l'esprit est lié à des matériaux – outils, œuvres d'art, livres – il ne coïncide jamais avec ce qui, dans ces choses, tombe sous les sens »²³.

19. *Ibid.* (trad. modifiée).

20. *BTK*, p. 391 (trad. fr. p. 186).

21. *PG*, p. 649 (trad. fr. p. 598).

22. *Ibid.*, p. 626 (trad. fr. p. 578).

23. *Ibid.*, p. 626 (trad. fr. p. 578).

Simmel prend bien soin de distinguer l'objet culturel et son contenu ou esprit. Il ne s'agit plus ici de décrire un état de la culture objective mais d'introduire à une ontologie de l'esprit. Dans un texte de 1910, *Les Problèmes fondamentaux de la philosophie*²⁴, Simmel réutilise le modèle platonicien à cette fin. Dans le troisième chapitre, il affirme que Platon a découvert l'esprit objectif. Il utilise alors l'expression de « troisième royaume », par quoi Frege désignait le « lieu » des pensées avec leur sens intemporel, lieu irréductible aux mondes intérieurs (lieu des représentations) ou extérieurs (lieu des choses)²⁵. Simmel dit toutefois la même chose que dans le passage que nous venons de citer : les contenus doivent être distincts à la fois de leurs supports matériels et de leur mode d'être dans le psychisme individuel. Ainsi l'esprit objectif peut-il être décrit comme « un royaume de contenus idéels qui n'est ni subjectif ni objectif »²⁶ (au sens 1). Simmel ajoute assez allusivement, que « l'être métaphysique » de ces contenus « se tient au-delà de la question de l'existence objective-extérieure ou subjective-psychique, mais aussi au-delà de celle de l'être et du non-être en général »²⁷. Un mode d'être spécifique doit être accordé à l'esprit objectif, indépendant de l'alternative être/non-être, c'est-à-dire, selon Simmel, substance/néant. Platon a essayé de penser ce mode d'être, mais n'a pas su s'émanciper du concept de substance, prégnant dans la culture grecque. Simmel défend donc un certain réalisme sémantique, que l'on aimerait parfois plus précis mais qui détermine certains des caractères de sa philosophie de la culture.

La fonction de la référence à Platon dans les *Problèmes* est plus claire que dans la *Philosophie de l'argent*, où le sens de l'analogie est ambigu – ambiguïté renforcée par le flottement sémantique entre esprit objectif et objectivé. En réalité, l'analogie a plusieurs fonctions, peut-être encore insuffisamment distinctes en 1900. D'une part elle vise à attirer l'attention sur la distance croissante entre les individus et la culture objective. D'autre part, elle invite à des considérations philosophiques fondamentales quant à l'être des contenus de la culture. Elle sert à décrire un état de la culture objective mais aussi à poser les jalons d'une ontologie de l'esprit ; elle est au service de l'analyse de la culture moderne et de la « crise de la modernité »

24. Les *Hauptprobleme der Philosophie* sont écrits en 1909 et publiés en 1910. Le premier chapitre, « De l'essence de la philosophie », définit celle-ci comme le fait de « présenter le plus universel dans la forme d'une individualité typique », les chapitres suivants traitent des catégories fondamentales de la philosophie : « De l'être et du devenir » (chap. 2), « Du sujet et de l'objet » (chap. 3), tandis que le dernier, « Des exigences idéales », propose une théorie de la valeur. Les passages que nous citons sont extraits du troisième chapitre. Sur invitation de la G. J. Göschen Verlagbuchhandlung, les *Hauptprobleme* sont publiés comme cinquantième numéro de la *Sammlung Göschen* et seront réédités cinq fois en dix ans. Dès 1912, sous le titre « De l'essence de la philosophie », une grande partie du premier chapitre fut traduite en français (Simmel, *Mélanges de philosophie relativiste*, Paris, Félix Alcan, trad. fr. A. Guilain). Le reste de l'ouvrage n'a été traduit ni en français ni en anglais.

25. Voir G. Frege, « La pensée » (trad. J. Benoist), dans B. Ambroise et S. Laugier (éds.), *Philosophie du langage*, Paris, Vrin, 2009, p. 108.

26. *HP*, p. 99.

27. *Ibid.*

mais sert aussi la réflexion sur les fondements d'une philosophie de la culture. En résumé, *il s'agit de mener à bien un travail de « critique culturelle » tout en essayant de poser les fondements d'une véritable philosophie de la culture, tâche qui requiert une ontologie de l'esprit*. La première tâche peut être accomplie en en restant au niveau d'une analyse de l'esprit objectivé et de sa relation avec les individus. La seconde nécessite l'élaboration du concept d'esprit objectif.

Nous concluons cette première analyse en commentant une phrase qui suit immédiatement l'exposé de l'analogie avec la doctrine des Idées et qui indique une voie permettant d'articuler esprit objectif et esprit objectivé, ontologie et histoire de la culture :

La culture objective est la présentation (*Darstellung*) historique ou la condensation (*Verdichtung*) plus ou moins parfaite de cette vérité objectivement valide (*sachlich gültigen*), dont notre connaissance est une reproduction.²⁸

Simmel semble affirmer ici l'existence d'une causalité métaphysique entre l'esprit objectif pensé comme « royaume des Idées » et l'esprit objectivé. L'esprit objectivé serait une sorte de devenir-matériel de l'esprit objectif et l'histoire une réalisation progressive des possibilités de sens recelées par l'esprit objectif, comme si tout ce qui pouvait être pensé tendait à l'être et à prendre une forme sensible, à s'incarner dans les œuvres de l'humanité. Ainsi serait-il d'autant plus pertinent de comparer la culture moderne au royaume des Idées ; le cours de l'histoire est l'avènement progressif de ce royaume. Le royaume des idées existe, nous l'avons créé – ou plutôt nous l'actualisons sans cesse.

Le rôle accordé à Platon est significatif. Le philosophe de la culture, malgré son vocabulaire teinté de hégélianisme, trouve dans un modèle anhistorique un outil plus efficace que la philosophie de l'histoire de Hegel. C'est que la métaphysique de Platon, telle que Simmel se l'approprie, permet aussi bien, voire mieux que celle de Hegel de penser la densité ontologique des œuvres de l'esprit. Et surtout, elle permet mieux de penser la disproportion entre le sujet et la culture objective et ne porte pas en elle l'espoir illusoire de synthèse et de réconciliation que contient le modèle dialectique. L'analyse des phénomènes d'objectivation et d'autonomisation de l'esprit et de réification de la vie individuelle va faire apparaître plus clairement la nécessité de faire le deuil d'une telle perspective.

Objectivation(s)

Notre étude requiert à présent une clarification des différents processus d'objectivation présentés dans la *Philosophie de l'argent*.

28. *PG*, p. 626 (trad. fr. p. 578).

Le devenir-objet de l'esprit

Le premier processus correspond à l'allemand *Vergegenständlichung*. C'est le plus connu et nous ne nous y attarderons pas. Le mot désigne le processus par lequel apparaît de l'esprit objectivé : « avec l'objectivation de l'esprit est donnée la forme qui permet la conservation et l'accumulation du travail mental ». C'est elle qui « offre à l'homme son monde »²⁹, un ensemble d'objets (*Gegenstände*) qui portent la marque de l'esprit. Le vocabulaire de la dialectique sujet/objet est tout à fait indiqué dans la mesure où il s'agit de décrire le devenir-objet de quelque chose qui n'a d'abord de réalité que subjective. Simmel n'élabore pas précisément ce concept, il en use de manière non problématique, comme d'un terme permettant de désigner un processus dont on a une idée suffisamment claire. Il ne sert qu'à introduire deux autres processus sur lesquels se concentre l'intérêt de l'auteur.

Un processus d'objectivation immanent à la culture

Une philosophie dialectique simple de la culture pourrait se satisfaire de ce concept d'objectivation, auquel elle devrait adjoindre une « resubjectivation » permettant la culture individuelle. Ce schéma élémentaire mais éclairant est d'ailleurs utilisé par Simmel au début de la section, lorsqu'il montre comment « la culture des choses [est] culture des hommes »³⁰. Mais ce qui intéresse Simmel est l'insuffisance de ce modèle, notamment pour décrire la culture moderne. Avec celle-ci se développe en effet le sentiment que le cours de l'histoire échappe, que les productions du travail deviennent autonomes, ont un sens de moins en moins humain, etc. Pour conceptualiser cela, Simmel introduit un « processus d'objectivation » qui concerne les objets culturels eux-mêmes et qui est immanent à la culture objective. « Le processus d'objectivation (*Objektivierungsprozess*) des contenus culturels [...] instaure entre le sujet et ses créations une altérité grandissante »³¹. Il ne s'agit pas simplement de désigner la nécessaire altérité entre le sujet créateur et son œuvre. L'altérité dont il est question croît, est susceptible de degrés ; c'est de cet accroissement qu'il faut rendre compte.

Une culture objective... de plus en plus objective

Le contenu culturel devient de plus en plus fortement et consciemment un esprit objectif (*objektiv*), vis-à-vis non seulement de ceux qui le reçoivent (*aufnehmen*), mais aussi de ceux qui le produisent. Au fur et à mesure que cette objectivation (*Objektivierung*) progresse, l'étrange phénomène dont nous sommes partis se comprend mieux, à savoir que la croissance culturelle des individus peut prendre un retard sensible par rapport à celle des choses³².

29. *Ibid.*, p. 627 (trad. fr. p. 579).

30. *Ibid.*

31. *Ibid.*, p. 637 (trad. fr. p. 588).

32. *Ibid.*, p. 643 (trad. fr. p. 593).

Que peut signifier pour un contenu culturel de devenir « de plus en plus [...] esprit objectif » ? En quoi celui-ci est-il susceptible de degrés, de plus et de moins ? Il ne s'agit pas seulement de dire qu'il y a de plus en plus d'esprit objectif disponible grâce au travail hérité et conservé. Le fait dont il faut rendre compte est le suivant : le sens des objets culturels pour l'individu est de moins en moins clair. Leur valeur objective est indéniable mais pas leur valeur pour le sujet, ce qu'ils peuvent lui apporter. La qualité objective des objets culturels ne recouvre pas leur « signification culturelle » :

La signification culturelle (*Kulturbedeutung*) de ses éléments isolés [de culture objective] se mesure pratiquement à leur capacité plus ou moins grande à devenir des facteurs d'évolution (*Entwicklungsmomenten*) pour les individus eux-mêmes³³.

Les contenus de culture objective n'ont pas la même valeur selon qu'on les mesure à l'aune de critères objectifs (vérité scientifique, efficacité économique, efficacité technique, etc.) ou en tant que moyens potentiels en vue du développement de l'individu – en l'occurrence par la culture subjective. Une théorie mathématique complexe a une grande valeur objective mais une faible signification culturelle. Pour reprendre les termes du *Concept et la tragédie de la culture*, nous voyons se développer la « discrétance entre la signification objective (*Sachbedeutung*) et la signification culturelle »³⁴ des objets culturels.

Cet accroissement de l'objectivité concerne aussi bien celui qui « reçoit » la culture objective que celui qui la « produit ». Chacun est soumis aux normes objectives qui orientent le cours de la culture. Le créateur de culture, quasiment contraint à la spécialisation s'il veut participer aux processus de production, se voit soumis à une logique objective incompatible avec l'idéal de culture subjective. Le processus d'objectivation doit ici être articulé au phénomène de division du travail, qui est son moteur historique principal :

S'il faut condenser en un seul concept ces causes [celles de la discrétance entre culture subjective et culture objective], ce sera celui de la division du travail, pour ce qu'il signifie tant au sein de la production que de la consommation³⁵.

La division du travail impose aux producteurs – d'objet techniques comme d'œuvres intellectuelles – d'agir selon une logique purement objective. Elle exige des activités unilatérales et produit des contenus spécialisés dotés d'une faible valeur culturelle, que les individus s'approprient la plupart du temps non pour eux-mêmes mais pour les utiliser dans un processus de production à nouveau spécialisé.

33. *Ibid.*, p. 627 (p. 579).

34. *BTK*, p. 401 (p. 199).

35. *PG*, p. 628 (p. 580).

Ces analyses sont relativement connues et la division du travail est l'un des objets les mieux traités par la critique culturelle et la sociologie naissante, aussi n'irons-nous pas plus loin. Nous voulons montrer en revanche que Simmel envisage – peut-être sous la forme d'une intuition plutôt que d'une thèse bien établie – un autre type de causalité pour rendre compte du processus d'objectivation. Cette autre causalité rejoint ce que nous avons nommé plus haut une « causalité métaphysique ».

Une logique immanente à l'esprit objectivé ?

L'idée que la culture objective puisse être une « présentation historique » de l'esprit objectif débordait déjà toute description de l'histoire de la culture en termes exclusivement socio-économiques. En nous appuyant à nouveau sur les *Problèmes fondamentaux de la philosophie*, nous allons pouvoir reconsidérer cette thèse qui suggère l'existence d'une sorte d'activité propre des contenus spirituels objectifs. À l'occasion d'un exposé sur les philosophies du devenir, alors qu'il traite de Hegel, Simmel introduit le concept d'esprit objectif qu'il reprendra au chapitre suivant. Pourtant, bien que recourant à Hegel, Simmel considère avec beaucoup de liberté la position que le concept occupe à l'intérieur du système hégélien ; pour lui, si Hegel peut nous aider à construire le concept d'esprit objectif, c'est bien moins par sa philosophie de l'esprit que par sa logique. Celle-ci a en effet pour objet « les mouvements dans la forme de l'esprit objectif, les mouvements des contenus dotés de sens »³⁶. Il n'y a pas de mouvement seulement dans la vie psychique ou dans les phénomènes extérieurs, ou du moins y a-t-il quelque chose qui s'apparente à un mouvement dans la réalité immatérielle des concepts et des significations. Si Platon découvre l'esprit objectif, le Hegel de la *Science de la logique* en découvre selon Simmel la dynamique, en montrant qu'il y a entre les concepts « un type de leur relation et de leur développement (*Entwicklung*) [...] qui vaut spirituellement et objectivement »³⁷. Autrement dit, il existe une logique immanente qui fait que des contenus spirituels « appellent » d'autres contenus spirituels. Cela n'implique pas, selon Simmel, de penser l'esprit comme un sujet ainsi qu'il reproche à Hegel de l'avoir fait. C'est parce que des individus pensent qu'il y a une vie de l'esprit. Mais ce qu'ils pensent, ils le pensent en partie malgré eux, soumis à une logique que l'on ne saurait réduire à des mécanismes psychiques. Si l'histoire de la culture peut être considérée comme une « présentation historique » de l'esprit objectif, c'est parce que les contenus spirituels « tendent » à engendrer de nouveaux contenus, à condition d'être les objets d'actes psychiques, d'être pris dans des processus vivants qui vont par ailleurs leur donner une forme sensible. Nous ne sommes donc pas contraints de considérer comme toujours déjà donnée la « vérité objectivement valide » dont il était question plus haut et que nous avons

36. *HP*, p. 72.

37. *Ibid.*, p. 71.

assimilée à l'esprit objectif. Utilisant Hegel en abandonnant le système – et notamment l'esprit absolu –, Simmel évite bien toute perspective de réconciliation du sujet et de l'objet. Par ailleurs, il n'abandonne pas l'analogie platonicienne, si intéressante pour penser la distance du sujet à l'objet : on la retrouve en 1918, dans *Lebensanschauung*, son dernier ouvrage³⁸.

L'articulation des causes historiques et de l'ontologie de l'esprit est fort problématique. Il ne semble pas que Simmel s'y confronte frontalement. Une des principales difficultés est de rendre compte des variations de vitesse des processus historiques. Si les contenus spirituels tendent à en engendrer de nouveaux, pourquoi y a-t-il des moments de stagnation et d'accélération de leur production ? Comment articuler causalité idéale et causalités matérielles ? Nous laisserons ces questions en suspens, pour aborder le processus de réification.

La réification

À la fin de la section étudiée de la *Philosophie de l'argent* apparaît un nouvel adjectif attaché à l'esprit : *verdinglicht* – chosifié ou réifié. Le peu d'occurrences de l'épithète, l'absence du substantif (*Verdinglichung*)³⁹ le manque de thématization expose nous imposent une lecture qui prenne le risque de reconstruire et fixer les concepts pour faire droit à la richesse du texte. Citons le passage où l'adjectif apparaît pour la première fois :

L'individu sait-il sa vie intérieure apparentée ou étrangère au mouvement culturel objectif (*objektiven Kulturbewegung*), ressent-il la supériorité de ce dernier [...] ou ressent-il sa valeur personnelle vis-à-vis de tout esprit réifié (*verdinglicht*) ? Au sein de sa propre vie spirituelle (*Geistesleben*), les éléments objectifs, historiquement donnés, représentent-ils une puissance ayant sa propre légalité, si bien que celle-ci et le noyau de sa personnalité se développent indépendamment l'un de l'autre, ou bien l'âme est-elle pour ainsi dire maîtresse de sa propre maison ou du moins établit-elle, entre sa vie la plus intime et ce qu'elle doit y intégrer de contenus impersonnels, une harmonie quant à l'intensité, au sens et au rythme ?⁴⁰

Cette première mention n'indique pas en toute clarté la nécessité de donner un sens spécifique à l'adjectif « réifié ». L'esprit réifié dont il est question ici est-il vraiment distinct de l'esprit objectif ? Nous pouvons cependant noter le contexte où cette expression apparaît pour la première fois. Simmel passe de la relation « extérieure » entre l'individu et la culture objective à une relation « intérieure » qui unit l'individu – ou plutôt

38. *Lebensanschauung*, in *GSG 16*, voir par ex. p. 244.

39. Le mot apparaît une fois dans la *Philosophie de l'argent*, dans un autre contexte, pour désigner le processus par lequel la propriété se détache de la personne, perd sa dimension qualitative, devient abstraite et se fluidifie (*PG*, p. 366 (trad. fr. p. 336)).

40. *PG*, p. 649 (trad. fr. p. 599, modifiée).

son « noyau de personnalité »⁴¹ – et les contenus spirituels en lui. Ce déplacement des problèmes vers le plan de la constitution psychique est essentiel : des enjeux anthropologiques majeurs apparaissent en pleine lumière puisque c'est la structure profonde de l'individu qui est présentée comme potentiellement affectée par la tension entre culture objective et culture subjective.

L'écart grandissant entre elles ne signifie cependant pas que l'individu tende à se vider de contenus spirituels, ne s'approprie plus aucun contenu de culture. La question porte plutôt sur le type d'appropriation de ces contenus. La seconde phrase du passage cité suggère deux types d'appropriation. Soit les contenus spirituels se retrouvent dans l'âme en quelque sorte comme ils sont à l'extérieur d'elle, soumis à leur propre légalité, au point que l'âme ne serait qu'une sorte de réceptacle sans effet sur ce qu'elle contient, sans capacité de mise en forme. Soit ils se voient soumis à une forme imposée par un « noyau de la personnalité », assurant l'unité globale des contenus et l'harmonie entre ce qui est personnel et ce qui ne l'est pas d'abord. C'est à partir de ce problème qu'il faut donner sens à l'expression d'« esprit réifié ». La seconde occurrence le confirme : décrivant plus loin le processus par où la vie individuelle devient toujours plus impersonnelle et objective, Simmel désigne le moi comme le « reste non réifiable de celle-ci »⁴². Aussi loin qu'aille la soumission de l'âme à des processus impersonnels, il reste toujours en elle un noyau absolument subjectif, c'est-à-dire non réifiable.

Le processus de réification accompagne donc le processus d'objectivation, il en est le versant anthropologique. Mais il faut distinguer les deux processus, dans la mesure où leurs objets sont ontologiquement distincts : le premier est la culture objective, le second l'âme, la vie subjective. Il faut aussi insister sur le fait que cette réification n'est pas une négation de la subjectivité, mais l'échec de la mise en forme des contenus par cette subjectivité. L'âme de l'homme moderne tendrait à se scinder en deux « parties » n'interagissant plus et se développant de manière autonome : les contenus spirituels empruntés à l'esprit objectivé d'un côté, le moi de l'autre. Ce moi peut dès lors s'affirmer plus que jamais, la conscience d'être un sujet se renforce. Mais cette individualité qui s'affirme court le danger d'être formelle, sans matière, dans la mesure où elle peine à imposer sa marque aux contenus spirituels qui l'habitent ou, pourrait-on dire, la parasitent puisqu'ils « profitent » de sa vie pour se développer sans servir en retour les fins proprement individuelles.

41. Cette image du noyau ou du germe de la personnalité apparaîtra de plus en plus souvent chez Simmel, en même temps que se développera son « individualisme qualitatif » d'inspiration romantique. Sur ce point, voir par exemple, en français, « L'individualisme » et « Individualisme et liberté » in G. Simmel, *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot et Rivages, 2004, tr. fr. J.-L. Vieillard-Baron (désormais *PM*). Dans la *Philosophie de l'argent* l'expression désigne le foyer de la subjectivité, ce qui précisément résiste à toute réification, plutôt que l'être absolument singulier de l'individu, comme ce sera le cas plus tard.

42. *Ibid.*, p. 652 (trad. fr. p. 602) (*nicht zu verdinglichende[r] Rest*).

Les processus à l'œuvre dans la culture moderne conduisent donc au durcissement de l'opposition subjectivité/objectivité et rendent caduques les perspectives de synthèse dialectique. En outre la culture objective ne saurait être pensée comme une simple expression et objectivation de la vie (au sens 1) : elle suit un mouvement qui est largement immanent et déterminé par des processus qui, au plan des causalités historiques comme au plan ontologique, se servent de la vie plutôt qu'ils ne l'expriment. *Comprendre les contenus de la culture objective n'est donc pas seulement comprendre comment une vie s'y exprime, mais plutôt comment une légalité immanente à l'esprit s'y déploie.* Il faut à présent changer d'échelle et voir que le primat de l'objectif sur le subjectif s'impose déjà quasiment dans toute confrontation entre un individu et un objet culturel. C'est ce que montre, chez Simmel, la question du rapport aux œuvres de l'esprit.

Le contenu spirituel est plus riche que toutes ses actualisations individuelles

L'objectivité du contenu et sa reproduction dans la vie psychique

Revenons aux *Problèmes fondamentaux de la philosophie*. Dans un passage qui précède celui commenté plus haut, quelques remarques sur le rapport aux œuvres prennent place dans la discussion sur l'esprit objectif.

Dans l'histoire du genre humain se développe une grande série de formations (*Gebilden*), qui sont créées par l'invention et le travail psychique mais qui, une fois ce travail accompli, acquièrent une existence singulière et objective (*objektiv*), au-delà des esprits individuels qui les ont originellement produits ou qui les reproduisent ultérieurement⁴³.

La suite du texte montre que l'auteur pense ici particulièrement à ce que l'on a coutume de nommer des œuvres, c'est-à-dire des objets culturels dotés d'une signification propre, relativement close et autonome. Ce passage contient trois thèses importantes : 1. une fois produite une œuvre existe par elle-même, indépendamment de celui qui l'a produite et de celui qui la reçoit ; 2. son contenu ne s'épuise pas dans les actes psychiques qui s'y rapportent, du côté de la production ou de la reproduction ; 3. la réception de l'œuvre est une « reproduction » de son contenu. La dernière thèse implique qu'un même contenu puisse être présent en différents esprits. Elle est logiquement liée à la thèse précédente : si tout acte psychique est singulier, il est en revanche possible de concevoir le contenu pensé comme intemporel et impersonnel, et de le distinguer soigneusement de ces actes. Prenant l'exemple d'un livre, Simmel continue :

43. *HP*, p. 67.

Le contenu que le lecteur forme en lui par un processus vivant est contenu dans le livre sous une forme objective, le lecteur le « prélève » (« *entnimmt* ») du livre. S'il ne prélevait pas ce contenu, le livre ne le perdrait pas pour autant et sa vérité ou sa fausseté, sa noblesse ou sa vulgarité ne dépendent pas du tout du fait que le sens du livre soit rarement ou fréquemment, avec une pleine compréhension ou sans compréhension, reproduit (*wiedererzeugt*) dans les esprits subjectifs⁴⁴.

À nouveau sont distingués les faits psychiques qui permettent d'appréhender le contenu spirituel et ce contenu lui-même. À nouveau l'appréhension par les individus d'un contenu spirituel à partir d'une formation objective est présentée comme une reproduction. L'idée que le lecteur « prélève » du livre son sens est très frappante. Elle suppose qu'*un même contenu de sens puisse être présent dans l'esprit d'individus différents, mais aussi à la fois dans des choses et des individus*. Comprendre une œuvre serait procéder à l'extraction d'un sens objectivement présent, de telle sorte que le contenu spirituel sous sa forme objective ou sous sa forme subjective (dans la vie psychique de l'individu) reste inchangé. Cette conception de la compréhension donne à réfléchir. La compréhension renvoie à l'interprétation et, de là, à la question de la singularité de toute compréhension. Or, sur fond d'ontologie réaliste de la signification, Simmel paraît identifier la compréhension réussie à une simple reproduction objective. Nous pouvons réduire cette tension à partir d'un dernier texte de Simmel : *De l'essence de la compréhension historique*. Le détour par cette question d'herméneutique nous fera appréhender sous une autre perspective le primat de l'objectivité sur la subjectivité.

L'excès irréductible du sens objectif sur le sens compris

Nous trouvons dans ce texte de 1918 une distinction intéressante entre compréhension historique et compréhension objective. Comprendre historiquement un poème par exemple, c'est reconstituer les processus psychiques qui ont conduit à sa rédaction, savoir quelle femme, quel événement de la vie du poète, a inspiré tel ou tel vers, etc. Or cette compréhension ne concerne pas, selon Simmel, « la qualité propre de son être [...], son contenu et sa signification poétique [...], ses déterminations immanentes »⁴⁵. Celles-ci doivent précisément être l'objet d'une compréhension objective qui est « an-historique » (*geschichtsfrei*) et doit reposer sur les propriétés de l'œuvre, abstraction faite des conditions de sa genèse. Que le contenu soit lié à la genèse ne constitue pas une objection, la question est de considérer le contenu pour lui-même : en fonction de sa consistance interne, de sa signification, de ses rapports esthétiques, etc.⁴⁶.

44. *Ibid.*, p. 68.

45. *VWHV*, p. 167 (trad. fr. p. 68) (*Eigenschaftlichkeit*).

46. Sur ce point notre travail devrait être prolongé par une analyse du statut du contenu idéal de l'œuvre et son rapport avec ce qui tombe sous les sens. L'exemple du poème, et plus

Nous pourrions penser que la compréhension historique, confrontée à la variété des causes et des effets, portant sur un réel indéfini dans l'espace et dans le temps et dont il faut limiter l'étendue, est le type de compréhension par où la richesse de sens du réel se dévoile au maximum. La compréhension objective, surtout si elle est reproduction, paraît condamnée à une morne exactitude ou à l'erreur. Pour Simmel toutefois, c'est le contraire qui est vrai. En effet, si la compréhension historique n'est au fond jamais complète en fait, elle peut l'être en droit. Elle porte sur les relations de cause à effet qui lient des événements, elle ne peut tolérer de « pluralité d'interprétations »⁴⁷ : les événements se sont enchaînés comme ceci, non comme cela. En revanche la compréhension objective est potentiellement infinie :

ainsi, face à un seul et même contenu objectif (*Sachgehalt*), on peut tout à fait satisfaire à l'exigence de le comprendre historiquement ; mais on ne pourra jamais satisfaire totalement à celle de le comprendre objectivement avec tout ce qu'il renferme en lui de significations⁴⁸.

Pour reprendre une distinction devenue classique, la compréhension historique est explication plutôt que compréhension. Or une explication peut être définitive ou du moins son insuffisance ne relève que d'un problème de régression dans la chaîne des causes. L'insuffisance de la compréhension objective est en revanche plutôt un problème d'approfondissement : il ne s'agit pas de convoquer de nouveaux faits mais de pénétrer plus profondément le donné. Le sens objectivement présent est, selon Simmel, en excès sur le sens à chaque fois compris, ce qui naturellement sera d'autant plus vrai que l'œuvre sera plus riche. Il est clair que sa pensée est orientée par son expérience de la confrontation avec les grandes œuvres d'art⁴⁹. C'est en effet une expérience fondatrice chez tous ceux qui aiment sincèrement les arts que de sentir que les œuvres recèlent toujours plus de sens que ce qu'ils sauraient en tirer. Simmel ajoute :

une fois qu'un processus créateur a pris la forme de l'esprit objectivé (*objektiviert*), tous les types de compréhension, et les plus divers, sont également justifiés dans la mesure où chacun d'entre eux est consistant (*bündig*) pour lui-même, exact, objectivement (*sachlich*) satisfaisant⁵⁰.

encore sans doute celui des autres types d'œuvres d'art, pose cette question avec insistance : on ne saurait réduire le contenu d'une œuvre d'art à un ensemble de propositions, sous peine de détruire précisément ce qui fait art dans l'œuvre.

47. *Ibid.*, p. 169 (trad. fr. p. 72) (*Mehrdeutigkeit*).

48. *Ibid.*, p. 170 (trad. fr. p. 73, modifiée).

49. L'importance de cette expérience est évidente dans la formation intellectuelle de Simmel et dans l'orientation de ses réflexions. On ne compte pas le nombre d'essais portant sur l'art ou sur des artistes, faisant référence à des œuvres précises, et qui témoignent d'une réception enthousiaste des arts, de la peinture notamment. Voir par exemple, en français, « Rodin », dans *PM* ou les textes du recueil *Le cadre et autres essais*, Paris, Gallimard (Le Promeneur), 2003.

50. *Ibid.*, (trad. modifiée).

Y aurait-il potentiellement autant de compréhensions que d'individus ? Cela n'est-il pas contradictoire avec l'idée selon laquelle la compréhension serait reproduction d'un contenu ? Pour rendre cette thèse de la reproduction compatible avec celle de la légitimité des compréhensions les plus diverses, nous devons considérer toute compréhension comme une reproduction *partielle* du contenu objectif. C'est *le seul moyen d'accorder le réalisme sémantique* – si l'œuvre a un contenu objectif, la compréhension doit bien consister en une saisie de ce contenu – *avec l'intuition d'un excès du sens objectif sur tout ce que les individus peuvent en saisir*. Ainsi, si l'on met de côté celles qui sont manifestement fautives ou contradictoires, la diversité des compréhensions ne provient pas seulement de la diversité des points de vue individuels mais de la plénitude de sens des contenus qu'il s'agit de comprendre.

D'une manière générale, s'il y a distorsion entre le sens de l'œuvre et celui qu'on lui attribue, ce n'est pas tant parce qu'une mauvaise compréhension en corromprait le sens – même si cela peut arriver – mais parce que toute compréhension est nécessairement incomplète. La thèse n'est donc pas relativiste : ce qui autorise la multiplicité des interprétations, ce n'est pas l'impossibilité d'entrer en contact avec la réalité, ni un manque de cette réalité, c'est au contraire sa richesse. Du point de vue d'une ontologie de l'esprit, nous pouvons dire qu'il y a plus d'être (d'esprit) dans l'œuvre que dans ce qui est pensé par l'esprit qui la reçoit... *ou qui la produit*. Ainsi, si nous comparons l'œuvre à une énigme, comme le propose Simmel, nous dirons que le créateur a une clé de l'énigme mais que ces clés sont en nombre « par principe illimité »⁵¹.

Cet excès de sens n'est pas lié à la complexité des chaînes de causalité qui ont permis la genèse de l'œuvre, non plus qu'à notre incapacité à les connaître : ce serait confondre genèse et contenu. C'est par la vertu de l'esprit objectivement contenu dans l'œuvre que celle-ci recèle un sens inépuisable. Simmel mobilise sur ce point le lexique du possible et de sa réalisation : toute interprétation ne « réalise » (*verwirklicht*) qu'une partie des « possibilités de compréhension reposant virtuellement dans son objectivité »⁵². Cette virtualité n'est pas un néant rempli par l'arbitraire subjectif, elle est le mode d'être objectif de l'esprit. Les remarques faites plus haut sur la logique et la mobilité de l'esprit peuvent contribuer à éclairer ce point, mais il faut avouer qu'il est difficile de poursuivre l'analyse à l'aide des seuls instruments fournis par Simmel. Simmel lui-même butait déjà sur cette difficulté dans la *Philosophie de l'argent* lorsqu'il écrivait que le contenu spirituel « habite [dans les œuvres] sous une forme potentielle impossible à mieux définir, partant de quoi la conscience individuelle peut l'actualiser »⁵³. Il ne s'agissait cependant pas alors de s'interroger sur la

51. *Ibid.*, p. 167 (p. 69, trad. modifiée).

52. *Ibid.*, p. 168 (p. 70, traduction modifiée) (*in ihrer Objektivität virtuell ruhende Versteheismöglichkeiten*).

53. PG, p. 626 (trad. fr. p. 578).

relation de l'individu avec un objet culturel mais avec la culture objective en général. Simmel écrivait ainsi, passant d'un problème d'ontologie de l'esprit à un problème de philosophie de la culture proprement dite :

le travail spirituel de la communauté culturelle ainsi condensé (*verdichtet*) est donc, par rapport à la faculté de vie dans les esprits individuels, ce que la profusion du possible est par rapport à la limitation de la réalité⁵⁴.

L'esprit contenu en toute œuvre excède déjà la part de ce que l'individu peut s'approprier. À plus forte raison les contenus spirituels de la culture objective prise comme un tout sont-ils infiniment loin d'être réalisés dans l'âme des individus. Cependant, ces deux constats qui reposent *in fine* sur une même ontologie de l'esprit, ne renvoient pas aux mêmes expériences de l'individu ni ne posent les mêmes problèmes au philosophe. L'expérience de la plénitude de sens de l'œuvre est heureuse et stimulante, l'expérience de l'écart grandissant entre les capacités de l'individu et la culture objective est tragique. La *Philosophie de l'argent* l'indique déjà et cela deviendra un des thèmes de prédilection de Simmel à partir des années 1910.

Remarques conclusives

La distance de la philosophie de la culture de Simmel avec les modèles dialectique ou de l'objectivation-expression est définitivement établie. Le recouvrement entre sujet et objet est d'une manière générale si peu possible qu'il n'a même pas lieu dans le rapport peut-être le plus intime du sujet à l'objet, celui du créateur à son œuvre. À peine achevée, l'œuvre possède déjà non pas *moins* de sens, non pas un *autre* sens, mais infiniment *plus* de sens que ce que le créateur voulait y mettre.

Dans *Le concept et la tragédie de la culture*, Simmel emploie l'expression étonnante de « *grâce de l'esprit objectif* »⁵⁵ pour désigner cette qualité qu'a tout contenu spirituel de receler, diffuser, produire de nouveaux contenus. Cette métaphore théologique confirme le réalisme de l'ontologie simmélienne de l'esprit, qui va presque jusqu'à reconnaître une activité spontanée de l'élément spirituel. Nous ne devons cependant pas perdre de vue que cet élément a besoin de la vie pour se mouvoir et trouve en elle son origine avant de s'en détacher⁵⁶. Cette fécondité de l'esprit produit une culture objective toujours plus pleine et parfaite mais de plus en plus stérile au regard des fins du perfectionnement de soi par la culture. La grâce se mue en malédiction, en tragédie. Elle ne peut être retrouvée qu'à la condition

54. *Ibid.*

55. *BTk*, p. 407 (p. 206) : *Gnade(n) des objektiven Geistes*.

56. Sur ce point, les développements les plus aboutis se trouvent dans le deuxième chapitre de *Lebensanschauung*, au titre évocateur : *Le tournant vers l'idée*.

que l'individu réussisse à se ménager des rencontres avec des œuvres, à s'extraire momentanément des processus objectifs qui le distraient, le paralysent ou le réifient.

La signification de l'éthique chez Nietzsche

Danilo Bilate

Très connu pour sa critique sévère de la morale, Nietzsche ne parle presque jamais d'éthique. Toutefois, certains commentateurs ont vu dans sa pensée une éthique. P. Berkowitz y voit une éthique de la créativité¹. G. Deleuze, lui, parle d'une éthique comme typologie des forces ou comme « éthique des manières d'être »². M. Haar, pour sa part, considère que cette éthique « vise au renforcement des individus »³. De son côté, Y. Quiniou mentionne une éthique des maîtres⁴. Aucun d'entre eux, cependant, ne fait l'effort essentiel de définir ce qu'il comprend par le mot « éthique » ou ce que Nietzsche lui-même comprendrait par ce terme. Par conséquent, nous pouvons nous poser les questions suivantes : est-il possible d'identifier chez Nietzsche une éthique ? Existe-t-il dans ses textes des éléments qui permettraient de le faire ? Et, si tel était le cas, quelle signification précise pourrait avoir le mot « éthique » chez lui ? Pour répondre à ces questions, il convient de procéder à une analyse philologique du texte nietzschéen ayant pour objet le terme allemand *Ethik* et ses racines étymologiques.

Sur l'*Ethik*

C'est au début de la décennie de 1870 que Nietzsche utilise le plus le mot *Ethik*. Le terme est choisi pour nommer quelque chose qui manque à

1. P. Berkowitz, *Nietzsche : The Ethics of an Immoralist*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.

2. G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962, p. 138.

3. M. Haar, *Par-delà le nihilisme*, Paris, PUF, 1998, p. 44.

4. Y. Quiniou, *Nietzsche ou l'impossible immoralisme*, Paris, Kimé, 1993.

l'enseignement philosophique et cette absence est déplorée : « Il nous manque la meilleure matière de la conversation, l'éthique la plus fine »⁵. En quoi consiste cette finesse de l'éthique qui nous manque ? Il est possible que ce raffinement soit la « vénération du naturalisme éthique »⁶, comme l'écrit Nietzsche dans une note contemporaine. D'ailleurs, dans ce même fragment, quand Nietzsche rencontre la morale du christianisme, il se réfère nostalgiquement à la « vigueur des Anciens »⁷. Si l'hypothèse est correcte, l'éthique raffinée qui fait défaut dans la culture européenne du XIX^e siècle est alors la vigoureuse éthique naturaliste de l'antiquité, l'antipode de la morale chrétienne qui a dominé la culture européenne. Ce n'est pas une simple coïncidence ou un caprice stylistique, semble-t-il, si Nietzsche a utilisé les termes *Ethik* et *Moral* dans le même texte mais avec des connotations aussi distinctes. En effet, le naturalisme, refusé par la morale chrétienne, y est qualifié comme éthique et non pas comme morale. De manière très semblable, Nietzsche a écrit à la même époque que « les systèmes moraux de l'Antiquité » perdent leur importance par rapport à l'« éthique immédiate » (*handgreifliche Ethik*)⁸ qui se tourne vers la nature. Le naturalisme fait que l'éthique se tourne vers ce qui peut être immédiatement capturé, touché, expérimenté et non pas vers des abstractions morales creuses. Rappelons que Nietzsche associe la morale, surtout la morale du christianisme, à des causes, des effets, des êtres imaginaires et même à une nature imaginaire. Donc, sans englober une conception de Dieu qui s'opposerait à celle de nature, l'éthique immédiate éviterait la « haine envers le naturel » et envers la sensibilité⁹. Dans ce cas, l'éthique refuserait l'*intelligibilis* des anciens systèmes moraux en faveur du *sensibilis* et elle refuserait pareillement le *meta* en faveur du *physis*. C'est pourquoi Nietzsche a écrit en 1876 : « Aucune éthique ne peut se fonder sur la connaissance pure des choses : là, il faut être comme la nature, ni bon, ni mauvais »¹⁰. L'éthique devrait alors se fonder sur la reconnaissance de l'« innocence du devenir »¹¹ dont Nietzsche a beaucoup parlé postérieurement.

5. *Fragment posthume* 30[18] de l'automne 1873 – hiver 1873-74. Nous avons utilisé comme éditions de référence de Nietzsche celles établies par G. Colli et M. Montinari : en allemand, l'édition disponible en ligne sur le site <http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB> ; et en français, les *Œuvres philosophiques complètes*, Paris, Gallimard, 1968-1997, 18 vol., sauf : *Ainsi parlait Zarathoustra*, tr. G.-A. Goldschmidt, Paris, LGF, 1983 ; *Par-delà bien et mal*, tr. P. Wotling, Paris, Flammarion, 2000 ; *Généalogie de la morale*, tr. P. Wotling, Paris, LGF, 2000 ; *L'Antéchrist*, tr. É. Blondel, Paris, Flammarion, 1996 ; *Crépuscule des idoles*, tr. P. Wotling, Paris, Flammarion, 2005 ; *Ecce Homo*, tr. É. Blondel, Paris, Flammarion, 1992.

6. *Fragment posthume* 29[230] de l'été – automne 1873.

7. Dans ce fragment, il y a un projet de texte intitulé *Le philosophe*. La phrase citée antérieurement est dans l'item 10 du projet. Dans l'item 8, on trouve : « Christianisme et morale. Pourquoi pas un retour à la vigueur des Anciens ? ».

8. *Fragment posthume* 30[35] de l'automne 1873 – hiver 1873-74.

9. Voir *L'antéchrist*, §15.

10. *Fragment posthume* 17[100] de l'été 1876.

11. *Crépuscule des idoles*, Les quatre grandes erreurs, § 7 et § 8.

À côté de termes tels qu'« aristocratie », « État grec », « Romains », entre autres, le nom d'Apollon – dieu de l'unité et de l'individuation – accompagne le terme *Individual-Ethik*, à son tour suivi d'un point d'exclamation¹². L'éthique « individuelle » serait celle qui valorise l'individu et qui pourrait même être considérée comme une « éthique individualisante » (*individualisierende Ethik*)¹³, tout comme le symbole d'Apollon et de la culture aristocratique des Grecs et des Romains. Il est très probable que ce soit l'une des caractéristiques centrales de la « vigueur des Anciens » si étrangère à la morale, puisque contrairement à l'éthique, la moralité exige le bien commun, au point qu'il est incohérent de considérer comme « morale » l'action qui naît des intentions de l'individu¹⁴.

Nous savons maintenant que Nietzsche utilise le mot *Ethik* plusieurs fois pour nommer un champ de savoir « naturaliste » qui reconnaît la neutralité axiologique du réel et qui se limite à la *physis* et à rien d'autre. Nous savons aussi que, distinct de la morale, ce domaine de savoir valorise l'individu et l'individualité. Nous pouvons comprendre donc ce que signifie l'expression « éthique physiologique »¹⁵. Avec elle nous pourrions concevoir pourquoi Nietzsche écrit que « les besoins éthiques doivent être adaptés à notre corps »¹⁶. Cette éthique naturelle ou physique doit refuser la surestimation de l'âme par rapport au corps. Cette surévaluation s'appuie sur la distinction entre un corps mortel et un esprit immortel, entre le *sensibilis* et l'*intelligibilis*, séparation qui est la base de la métaphysique. Ainsi, l'éthique est nécessairement physique et physiologique. C'est pourquoi Nietzsche a écrit dans le premier volume d'*Humain, trop humain* : « Il se peut que le plus grand pianiste n'ait guère réfléchi aux conditions techniques, aux vertus, aux vices, aux possibilités d'utilisation et d'éducation propres à chaque doigt (éthique dactylique), et commette de grossières erreurs lorsqu'il vient à parler de ces choses »¹⁷. L'éthique semble être le domaine de savoir qui pense à l'utilisation du corps. D'ailleurs, elle doit être comprise comme une machine qui intensifie l'amour de la vie : « L'éthique aussi comme une *mēkhanē* (machine) de la volonté de vivre : non de la négation de cette volonté »¹⁸. En conséquence, l'éthique devrait créer les conditions d'intensification du désir de vivre et donc aussi créer les conditions pour éviter l'affaiblissement vital.

Le contenu des fragments des années 1880 est très proche de ceux que nous avons étudiés jusqu'à présent. Cependant, les définitions plus tardives de l'*Ethik* sont plus étendues, précises et riches. Nietzsche ne renonce pas à des idées comme celle d'une éthique physiologique. Dans un texte court

12. *Fragment posthume* 8[115] de l'hiver 1870-71 – automne 1872.

13. *Fragment posthume* 19[20] de l'été 1872 – début 1873.

14. Cf. *Fragment posthume* 23[109] de la fin 1876 – été 1877.

15. *Fragment posthume* 6[123] de l'automne 1880.

16. *Fragment posthume* 7[155] de la fin 1880.

17. *Humain, trop humain*, § 196.

18. *Fragment posthume* 8[78] de l'hiver 1870-71 – automne 1872.

sur le « Problème fondamental de “l’éthique” » par exemple, il élabore une analyse physiologique des concepts d’« utile » et de « nuisible », en montrant qu’ils naissent des relations entre les organes : « La *hiérarchie* est le premier résultat de l’évaluation : dans la relation des organes entre eux toutes les *vertus* doivent déjà s’exercer – obéissance, zèle, venue-au-secours, vigilance – le caractère de machine est absolument *absent* dans tout organisme »¹⁹. Nietzsche explique que cette hiérarchie des organes est aussi une hiérarchie des pulsions (*Triebe*) et il conclut que l’éthique devrait définir les rapports entre les hiérarchies pulsionnelles et axiologiques : « Tâche de l’éthique : les différences de valeur comme hiérarchie *psychologique* selon “le supérieur” et “l’inférieur” »²⁰.

Quand il établit de cette manière la tâche de l’éthique, Nietzsche semble prendre en charge sa réalisation. En fait, il décrit des projets pour ce qui serait une nouvelle éthique et énumère certains points théoriques qui doivent être réfutés en vue de sa réalisation. Dans ces projets, Nietzsche maintient ses idées de la décennie précédente, comme celle d’un « naturalisme éthique » ou la conception de l’éthique comme une démarche éducative. Corrélativement, il se soucie de connaître les lois de la nature afin d’établir un projet éducatif pour créer les conditions nécessaires à l’émergence du « grand homme ». Ce travail, dit-il, ne peut être fait que dans un second temps, après la constatation destructrice des erreurs de la morale :

Principe : être comme la nature : pouvoir sacrifier d’innombrables êtres pour obtenir quelque chose à partir de l’humanité. Il faut étudier *la façon* dont effectivement un grand homme quelconque a été produit. *Toute* éthique jusqu’ici s’est montrée infiniment bornée et locale ; aveugle et de mauvaise foi à l’égard des lois réelles, par-dessus le marché. Elle était là non pas pour expliquer [*Erklärung*], mais pour *empêcher* certaines actions : ne parlons pas de les *produire*²¹.

La métaphore de l’aveuglement y apparaît pour désigner la « tartufferie morale », comme il l’écrit peu après. Observons que Nietzsche choisit le mot « morale » pour dire la lâcheté de la malhonnêteté et il conclut : « Je veux mettre un terme à cela ». Ici, il semble considérer comme équivalentes tartufferie morale et éthique. Mais, il faut faire attention à un détail important : Nietzsche écrit « l’éthique jusqu’ici ». Le mot *Ethik* est choisi pour définir tout le passé, comme si Nietzsche était prédisposé à une réflexion sur une éthique future. L’éthique antérieure visait uniquement à empêcher certaines actions. L’expression nommerait quelque chose de semblable à *Moral* à cause de son aveuglement et sa tartufferie. En fait, la morale n’a jamais cherché l’éclaircissement. Aveugle ou hypocrite, elle s’est toujours appuyée sur de fausses suppositions, telles que Dieu, valeurs absolues, vérité absolue, altruisme, compassion entre autres. Une éthique

19. *Fragment posthume* 25[426] du printemps 1884.

20. *Fragment posthume* 25[411] du printemps 1884.

21. *Fragment posthume* 25[309] du printemps 1884.

future tout au contraire, éclairée et éclairante, nie et réfute ces suppositions et c'est ainsi qu'elle est en mesure de produire le « grand » homme.

En tout cas, dans d'autres fragments de la même époque nous pouvons trouver des informations ou des tentatives plus précises pour établir une distinction terminologique. Quand Nietzsche essaye d'analyser la raison pour laquelle l'éthique « antérieure » n'avait pas progressé au point de réfuter les suppositions morales énumérées ci-dessus, il écrit :

Pourquoi est-ce l'éthique qui est restée le plus en arrière ? Car enfin, les plus récents systèmes célèbres sont encore des naïvetés ! De même les Grecs ! Les positions du christianisme sur le péché sont devenues caduques en raison de la caducité de Dieu.

– nos actions mesurées à notre modèle ! Mais *le fait* que nous ayons un modèle, tel ou tel modèle, est déjà la conséquence d'une morale²².

Il existe une différence substantielle entre ce fragment plus tardif et d'autres que nous avons déjà lus, ceux des années 1870. Désormais Nietzsche refuse même les Grecs, dont il avait auparavant considéré l'éthique comme un idéal à suivre. Pourquoi ? D'après Nietzsche, l'éthique est le champ de savoir qui mesure les actions humaines. Toutefois, pour que cette évaluation puisse être faite, elle doit posséder un modèle comparatif ou de référence. Le fait que ce modèle soit définitif et incontestable vient de la morale et de sa croyance en l'existence de valeurs absolues. En ce sens, les Grecs seraient aussi des moralistes. C'est de cette manière que nous devons lire le fragment suivant :

Les éthiciens [*Ethiker*]²³ jusqu'ici n'imaginent pas à quel point ils sont soumis à des préjugés bien définis de la morale : ils croient tous savoir déjà *ce que c'est* que bon et méchant. [...] A-t-on déjà réfléchi au *critère* qui permet la mesure ici ? Et d'un autre côté : peut-être n'en savons-nous absolument pas assez pour pouvoir estimer la valeur de nos actes ! C'est bien assez que nous étendions à de longues périodes l'*essai* d'une morale !²⁴

L'utilisation d'un modèle achevé et accompli comme une référence pour les évaluations éthiques est un résultat de la moralité, puisque la morale conceptualise le bien et le mal, sans remettre en question les valeurs : elle ignore comment les processus d'évaluation se développent et ignore la neutralité axiologique du réel. Il faut bien comprendre la distinction lexicale que Nietzsche opère entre morale et éthique, bien qu'il le fasse de manière très timide : en effet, nous pouvons percevoir que cette distinction est consistante. Cela sera confirmé par l'analyse étymologique des mots *ethos* et *pathos*, analyse que nous mettrons en œuvre maintenant. C'est grâce à elle

22. *Fragment posthume* 25[441] du printemps 1884.

23. Le traducteur a utilisé « moralistes », ce qui supprime la distinction entre éthique et morale dont nous voulons montrer l'existence.

24. *Fragment posthume* 25[443] du printemps 1884.

que nous pourrions comprendre qu'une éthique se différencie d'une morale, à condition de s'assimiler à une physio-psychologie.

Sur l'*Êthos*

Les variations d'*êthika* dans les langues occidentales modernes sont très proches de l'original grec qui, pour sa part, vient directement d'*êthos*. Il n'est pas facile de donner une signification précise à ce mot qui est très proche d'*êthos*²⁵ qui signifie précisément « habitude ». Schopenhauer affirme : « Les Grecs appelaient le caractère *êthos* ; et les mœurs, ces manifestations du caractère ; or ce mot vient de *êthos*, habitude ; ce qui le leur avait fait adopter, c'était la commodité de la métaphore ; ils exprimaient la constance du caractère par la constance de l'habitude²⁶ ». Donc, *êthos* peut être traduit par « habitude » ou au pluriel par « mœurs » et *êthos* par « caractère ». Ce qui confirme cette hypothèse c'est l'emploi de ces termes par Platon dans *Les lois*²⁷. Rappelons que chez Aristote *êthos* peut signifier « caractère » ou « disposition à l'action »²⁸. Revenons à Schopenhauer qui, pour définir ce qu'est *êthos*, cite Stobée, II, chapitre VII, qui à son tour fait référence à la phrase attribuable à Zénon ou à ses disciples : « L'*êthos* est la source de la vie, car c'est de lui qu'une à une découlent les actions ». Le caractère ou la façon d'être est ce qui fait que l'action de l'individu se déroule en fonction de ce qui lui est propre. Les actes de l'individu sont conditionnés par son *êthos* particulier. Cette hypothèse interprétative, si elle est correcte, confirme la subsomption historique du terme *êthos* dans *êthos* : l'habitude (*êthos*) particulière d'un individu est la répétition de ses actions qui naissent de son caractère (*êthos*).

Sur la définition d'*êthos*, la position du philologue Nietzsche est assez différente de celle d'Aristote, par exemple. D'après ce dernier, l'*êthos* pourrait être défini par de nombreuses variables, parmi lesquelles les passions telles que la colère et le désir²⁹. Pour Nietzsche, comme nous le verrons, le concept de *pathos* ne peut pas se subsumer dans celui d'*êthos*. Or, Nietzsche fait rarement usage du mot *êthos* dans ses écrits. La forme translittérée est utilisée dans ses publications, mais le terme apparaît

25. Avec epsilon (E / ε) et non pas éta (H / η). On doit rappeler que la translittération *êthos* représente la version avec epsilon et la translittération *êthos* représente la version avec éta.

26. A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, Livre IV, § 55 ; Paris, PUF, 2009, tr. A. Burdeau, p. 372.

27. Cf. Platon, *Les lois*, Livre VII, 792e, in *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2008, tr. L. Brisson et J.-F. Pradeau, où est dit qu'à l'âge du nouveau-né « sous l'effet de l'habitude [*êthos*], s'implante en tous, de manière décisive, la totalité du caractère [*êthos*] ».

28. Cf., par exemple, *Éthique à Nicomaque*, I 103a 5-10 ou *Rhétorique*, I 389b, première phrase du chapitre XIII.

29. Et aussi par les habitudes de l'esprit, telles que les vertus et les vices, les âges de la vie, tels que la jeunesse et la vieillesse et les accidents du hasard, tels que la santé, pouvoir, etc. Voir la *Rhétorique*, I 388b - I 390b.

toujours sans accent (*ethos*) de sorte qu'il est impossible de différencier avec certitude *êthos* et *éthos*. La version en caractères grecs est encore moins utilisée et ne peut être trouvée que dans certains fragments posthumes. Le terme *êthos*, en caractères grecs, n'est jamais utilisé. Dans le fragment 15[27] du printemps 1876, bien qu'il n'existe aucune définition précise des mots, Nietzsche distingue l'*êthos* du *pathos*. Ainsi, *êthos* est lié au « style de l'intellect » ou « style dépourvu de sentiments » et *pathos* est lié au « style de la volonté » ou « style de la pensée impure ». Dans ce fragment, Nietzsche réfléchit sur les différences de style entre la langue écrite et la langue parlée. De cette réflexion, il conclut que la passion (*Leidenschaft*) de la langue est présente dans l'intonation de la voix et il se demande comment faire pour communiquer la même passion à travers la langue écrite. Nous pouvons nous risquer à conclure que l'*êthos* serait présent dans la langue écrite, tandis que le *pathos* serait présent dans la langue orale.

Dans le fragment 7[307] de la fin de 1880, l'*ethos* est défini par des « humeurs durables » (*dauernde Stimmungen*), en tenant donc compte de la « constance » dont parlait Schopenhauer. Il est très probable que dans les textes publiés la translittération *ethos* se réfère toujours à *êthos* et jamais à *éthos*. Comme dans le fragment de 1876, dans les textes publiés le mot est toujours opposé au mot *pathos* et/ou au mot passion, *Leidenschaft*. De même que dans le fragment de 1880, l'*êthos* est considéré comme un état (*Zustand*) permanent, comme une humeur ordinaire et durable. Le *pathos* ou la passion, en revanche, est considéré comme un processus (*Vorgang*), une humeur transitoire et renouvelable :

Avant Wagner, la musique avait dans l'ensemble d'étroites limites ; elle se rapportait aux états durables [*bleibende Zustände*] de l'homme, à ce que les Grecs appellent l'*ethos*, et n'avait commencé qu'avec Beethoven à découvrir la langue du *pathos*, du vouloir passionné [*des leidenschaftlichen Wollens*], des drames qui se déroulent [*dramatische Vorgänge*] à l'intérieur de l'homme³⁰.

Dans ce passage, Nietzsche analyse la musique antérieure à Wagner et il conclut qu'elle était un genre d'expression artistique éthique, c'est-à-dire une expression de l'*êthos*. Comme le style « dépourvu de sentiments » dont il parlait dans le fragment de 1876, la musique pré-wagnérienne n'avait pas le « style de la volonté ». Ce n'est qu'avec Beethoven que celui-ci serait apparu : tel est le sens de l'expression « *pathos* beethovénien » :

Mais après avoir exposé des centaines de fois les mêmes états d'âme et les mêmes humeurs habituelles [*gewöhnliche Zustände und Stimmungen*], l'art de l'*ethos* finit par s'épuiser, malgré l'admirable inventivité dont ses maîtres avaient fait preuve. Beethoven, le premier, fit parler à la musique une langue nouvelle, la langue jusqu'alors prohibée de la passion [*Leidenschaft*] ; mais comme son art dut se dégager des règles et des conventions de l'art de l'*ethos*,

30. Richard Wagner à Bayreuth, § 9, septième paragraphe.

et tenter en quelque sorte de se justifier devant lui, son évolution artistique fut grevée d'une difficulté particulière, et d'un manque de clarté [...] Il semble parfois que Beethoven s'est fixé pour tâche celle, éminemment contradictoire, de laisser s'exprimer le *pathos* avec les moyens de l'*ethos*³¹.

Le paradoxe de Beethoven est celui de vouloir exprimer en musique un « processus » par un « état ». Le compositeur vivait à un moment de l'histoire où les conventions et les règles de l'art de l'*ethos* étaient les seules disponibles. Toutefois, il voulait communiquer une passion, mais cette communication n'est devenue possible qu'à travers les techniques « éthiques » déjà existantes. Le texte mentionné n'est pas le seul où Nietzsche démontre que la durabilité de l'*ethos* doit être opposée à la volatilité du *pathos*. Dans un autre passage il affirme que la science s'est développée pendant des siècles, en s'installant définitivement dans la culture, parce qu'elle a été vécue comme un *ethos* :

Même *sans* cette nouvelle passion [*Leidenschaft*] – j'entends la passion de la connaissance – le progrès de la science serait favorisé : jusqu'à maintenant elle avait pu se développer et grandir sans cette passion. La bonne croyance en la science, le préjugé favorable dont elle bénéficie, et dont nos États sont maintenant dominés (et qui auparavant dominait même l'Église) repose dans le fond sur le fait que cette tendance absolue et irrésistible s'est si rarement révélée dans la science et que la science ne passe *précisément pas* pour être une passion, mais un état [*Zustand*], un *ethos*³².

Cela signifie que l'*ethos* est très durable ; il est une humeur qui, comme état, peut rester inaltérable pendant des siècles et à travers différentes civilisations. Si la passion de la connaissance est nouvelle, la science continue à se développer, car différentes humeurs, c'est-à-dire différents *ethos* tels que la curiosité ou l'« impulsion scientifique » sont restés longtemps invulnérables. Néanmoins, il est possible de comprendre la croyance en l'*ethos* comme une croyance illusoire en la stabilité de notre expérience singulière. Puisque nous ne sommes conscients que des parties d'un processus plus long de nos expériences, nous ne les connaissons pas en tant que *pathos*, mais uniquement comme des coupes statiques du processus, c'est-à-dire comme un *ethos* :

Nous ne prenons que rarement conscience du *pathos* propre à chaque période de vie, tant que nous y sommes plongés, et nous pensons au contraire qu'il s'agirait là de l'état [*Zustand*] désormais le seul possible pour nous, le seul raisonnable, le seul qui soit totalement *ethos*, non *pathos* – pour parler et distinguer avec les Grecs. Aujourd'hui, quelques sons de musique évoquent en moi un hiver et une maison, et une existence fort érémitique en même temps que le sentiment [*Gefühl*] de ma vie d'alors : – je croyais pouvoir vivre indéfiniment ainsi. Mais à présent je comprends que ce n'était là que du

31. Richard Wagner à Bayreuth, § 9, septième paragraphe.

32. *Le gai savoir*, § 123.

pathos, que passion [*Leidenschaft*], pareils à cette musique douloureusement impétueuse et consolante – ce genre de passion dont il faut se défendre de l'avoir durant des années ou des éternités³³.

Dans tous les cas, comme nous pouvons le constater, Nietzsche utilise les mots *êthos* et *pathos* pour désigner des humeurs ou des expériences *intérieures*. En recherchant tous les passages où Nietzsche utilise le mot *êthos* (recherche dont nous avons montré les résultats jusqu'à maintenant), nous avons compris le sens qu'il donnait à ce mot. Mais il faut maintenant chercher à définir le sens du *pathos*.

Sur le *pathos*

Comme nous pouvons l'observer, l'usage du terme d'*êthos* chez Nietzsche ne contient aucune référence directe à l'origine étymologique du mot *Ethik*. Cependant, grâce à l'analyse de l'emploi de ce dernier mot, nous avons découvert une parenté très étroite entre *êthos* et *pathos*. La forme en caractères grecs du mot *pathos* est utilisée uniquement dans trois passages³⁴. La forme translittérée est employée régulièrement, et bien plus fréquemment que le mot *êthos*. Généralement rapproché du terme « passion », en allemand *Leidenschaft*, le *pathos* apparaît cependant presque toujours sous sa forme grecque, comme si Nietzsche voulait s'en tenir à une seule signification qu'aucune traduction ne pourrait rendre. À l'époque où il fait encore référence à l'*êthos* – jusqu'à la rédaction de la première édition du *Gai Savoir* en 1882 – le *pathos* est défini comme un vouloir passionné³⁵ ou comme une humeur, *Stimmung*³⁶.

À partir de 1882, le mot *êthos* disparaît des écrits nietzschéens alors que *pathos* reste largement utilisé. Dans le § 3 de « Ce qui abandonne les Allemands » du *Crépuscule des idoles*, autant *pathos* que *Leidenschaft* sont utilisés pour définir la façon d'être allemand. De même, dans le § 8 de la « Lettre de Turin » dans *Le cas Wagner*, Nietzsche utilise le mot *pathos* pour décrire le caractère de Wagner, ou plutôt celui de sa musique³⁷. Le mot *êthos* pourrait avoir été choisi pour cette occasion, mais il n'apparaît pas. Il est probable que cette omission ne soit pas une simple absence, mais la conséquence d'une réorganisation lexicale qui auparavant n'avait été recherchée que très superficiellement³⁸. Comment cette nouvelle

33. *Le gai savoir*, § 317.

34. Dans le *Fragment posthume* 15[27] du printemps 1876, déjà cité, et aussi dans le *Fragment posthume* 19[43] de l'été 1872 – début 1873 et dans le § 1 du texte *Le drame musical grec*.

35. *Richard Wagner à Bayreuth*, § 9, déjà cité.

36. Cf., par exemple, *Humain, trop humain*, § 194.

37. Cf. *Fragment posthume* 15[6] du printemps 1888, § 5.

38. En fait, avant 1882 est rédigée la première des cinq préfaces qui a comme titre « Le *pathos* de la vérité » où le terme pourrait donc être bien remplacé par *ethos*.

systématisation sémantique est-elle possible ? Pour répondre à cette question, il est nécessaire de connaître quel(s) sens Nietzsche donne au signifiant *pathos* au cours de sa vie productive et surtout après 1882.

Dans un texte où Nietzsche parle du *pathos* de la distance, il le définit comme étant « cette aspiration [*Verlangen*] à un incessant accroissement de distance au sein de l'âme elle-même »³⁹. Ailleurs, Nietzsche définit ce même *pathos* comme « la volonté [*Wille*] d'être soi-même »⁴⁰. *Pathos* ou d'au moins certains types de *pathos* peuvent donc être définis comme aspiration ou désir ou encore comme volonté. Dans un autre passage très important, Nietzsche utilise l'expression « *pathos* réactif », ce qui semble désigner l'ensemble des « sentiments [*Gefühle*] réactifs » contre lesquels historiquement les puissances actives et agressives luttent. Le texte commence par une référence à « l'esprit du ressentiment » qui engloberait les « affects [*Affekte*] réactifs »⁴¹. Le *pathos* est donc lié aux sentiments et aux affects. Dans ce cas, nous pouvons envisager l'hypothèse selon laquelle le concept de *pathos* pourrait être compris comme « configuration vitale » (*Lebensgebilde*), car la vie est « structure fondamentale d'affects »⁴². Souvenons-nous que le mot « affect » et son homologue allemand *Affekt* viennent du latin. En latin, *affectus*, ainsi qu'*affectio*, signifie tout changement dans le corps ou dans l'esprit. D'après saint Augustin, le terme est très proche du grec *pathos* et de sa traduction immédiate par passion. Augustin écrit : « ces mouvements de l'âme [*motus animi*] que les Grecs appellent *pathos*, ce que certains des nôtres, Cicéron par exemple, traduisent par *perturbationes animi* d'autres par *affectiones* ou *affectus*, ou encore, comme Apulée, précisément, par *passiones*, ce qui rend mieux le grec »⁴³.

Revenons aux définitions de *pathos* implicites dans les fragments des années 1870. L'emploi fréquent à cette époque-là de l'expression « *pathos* de la vérité » peut nous donner des indices importants pour comprendre le terme, en considérant sa relation à la notion d'affect. En ce temps-là, le *pathos* de la vérité était parfois défini comme « le *pathos* de la pulsion de vérité » (*das Pathos des Wahrheitstriebes*)⁴⁴ et prise en ce sens, la vérité devenait une « couverture de mouvements et de pulsions [*Regungen und Triebe*] »⁴⁵. Par conséquent, quand Nietzsche conçoit le *pathos* de la vérité comme « sentiment d'obligation » (*Pflichtgefühl*)⁴⁶ ou la vérité même

39. *Par-delà bien et mal*, § 257.

40. *Crépuscule des idoles*, Incursions d'un inactuel, § 37.

41. *Généalogie de la morale*, Second traité, § 11.

42. *Par-delà bien et mal*, § 258.

43. Augustin, *La Cité de Dieu*, IX, 4 ; tr. L. Jerphagnon *et al*, Paris, Gallimard (Pléiade), 2000, p. 341-342.

44. *Fragment posthume* 19[228] de l'été 1872 – début 1873. Le traducteur a préféré « la passion de l'instinct de vérité ».

45. *Fragment posthume* 29[20] de l'été-automne 1873. Le traducteur a préféré « instincts » pour traduire *Triebe*.

46. *Fragment posthume* 29[8] de l'été-automne 1873.

« comme devoir », il propose une « analyse de la pulsion de vérité [*Wahrheitstriebes*] – *Pathos* »⁴⁷. Les pulsions sont donc conçues comme des parties intégrantes de l'univers sémantique du mot *pathos*. L'inclusion du mot *Trieb* n'épuise pas l'ensemble des termes liés au *pathos*. Si la célèbre expression « volonté de vérité » est choisie dans quelques publications plus récentes⁴⁸ au lieu de l'ancienne formule « *pathos* de la vérité », dans un fragment posthume de 1888 Nietzsche la modifie encore une fois au profit de « l'instinct de la vérité » (*der Instinkt der Wahrheit*)⁴⁹. La modification ne signifie pas nécessairement une nouvelle réorganisation lexicale, étant donné que dans quelques textes contemporains il utilise encore le mot *pathos* dans la même expression. Il s'agit d'abord d'une inclusion évidente du terme *Instinkt* dans le même ensemble sémantique de *pathos*, comme d'autres écrits de la fin des années 1880 le prouvent :

À cet instinct de théologien [*Diesem Theologen-Instinkte*], moi je fais la guerre : j'ai trouvé son empreinte partout. Qui possède du sang de théologien se tient de prime abord en porte-à-faux et d'une manière déloyale par rapport à la vérité. Le *pathos* qui en découle s'appelle la *foi*⁵⁰.

C'est par ces mots que Nietzsche commence le paragraphe qui prend la suite directe de la caractérisation du théologien⁵¹. Par conséquent, le pronom *diesem* lie directement l'instinct de théologien à sa caractérisation. En définissant le théologien Nietzsche n'utilise pas le terme *Charakter* ou *êthos*, mais il fait référence à son instinct ; posséder du « sang »⁵² de théologien, c'est avoir l'instinct de théologien. L'instinct, alors, ne serait pas quelque chose d'a-pathétique qui, paradoxalement, produirait le *pathos*. Comme le *pathos* est une volonté, rappelons que « de la “volonté” ne peut naturellement exercer des effets que sur de la “volonté” »⁵³. Ainsi qu'avec les affects, la relation avec les instincts est très claire :

Je suis par nature [*Art*] belliqueux. Attaquer, c'est dans mes instincts [*Instinkten*]. Être capable d'être un ennemi, être l'ennemi – cela implique peut-être une nature [*Natur*] forte, mais en tout cas c'est inhérent à toute

47. *Fragment posthume* 29[4] de l'été-automne 1873, § 1. Comme toujours, le traducteur a préféré « instinct » et a traduit le terme *pathos* alors que Nietzsche lui-même l'a écrit en grec.

48. Cf., par exemple, *Le gai savoir*, Préface, § 4.

49. *Fragment posthume* 14[159] du printemps 1888.

50. *L'Antéchrist*, § 9.

51. Cf. *L'Antéchrist*, § 8.

52. D'autres textes sont utiles pour comprendre la métaphore du sang, qui semble devoir être liée au concept d'affect. « Toute convoitise, tout ce qui suscite l'affect, le sang » (*Fragment posthume* 10[190] de l'automne 1887). Ou le célèbre passage de *Zarathoustra* : « De tout ce qui est écrit, je ne lis que ce que quelqu'un écrit avec son sang. Écris avec ton sang : et tu verras que le sang est esprit » (*Ainsi parlait Zarathoustra*, I, « Lire et écrire ») et aussi son esquisse : « De tout ce qui est écrit, je n'aime que ce qu'on écrit de son sang. C'est en cela que j'aime un livre. On n'a pas à rougir de ses affects, ils sont trop irrationnels pour cela » (*Fragment posthume* 5[1] de novembre 1882 – février 1883, §15).

53. *Par-delà bien et mal*, § 36.

nature [*Natur*] forte. Celle-ci a besoin de résistances, par conséquent elle recherche des résistances : le *pathos* agressif ressortit aussi nécessairement à la force que le sentiment de vengeance et de rancune [*Nachgefühl*] à la faiblesse⁵⁴.

Nous sommes confrontés à un concept très complexe. Le *pathos* a été jusqu'ici présenté comme affect (*Affekt*), passion (*Leidenschaft*), humeur (*Stimmung*), désir (*Verlangen*), volonté (*Wille*), sentiment (*Gefühl*), émotion (*Regung*), pulsion (*Trieb*) et instinct (*Instinkt*). Désormais, nous pouvons constater que le *pathos* est également lié à la nature (*Natur*), dans le sens très spécifique de type ou de caractère (*Art*). Dans cet extrait, Nietzsche subsume explicitement le concept d'*êthos* dans le concept de *pathos* : il y dit que le *pathos* agressif est l'*êthos* fort, c'est-à-dire le caractère ou la nature belliqueuse. En conséquence, en 1888 après être resté cinq ans sans jamais écrire le mot *êthos*, Nietzsche semble considérer comme équivalents ces deux concepts qu'il présentait, dès les années 1870, comme des concepts antonymes.

Alors, qu'est-ce que signifie le *pathos-êthos* ? Avec les mots instinct, sentiment, émotion, pulsion, passion, humeur, désir et volonté, Nietzsche nomme toujours un processus physio-psychologique qui met le corps en mouvement, c'est-à-dire qui le pousse vers l'action. C'est le *motus animi* dont parlait Augustin pour définir l'affect. Ce n'est pas par hasard si le terme auparavant utilisé pour ne définir que l'*êthos*, à savoir *Zustand*, compris jusqu'à 1882 comme un état durable, est désormais utilisé aussi pour nommer la « tension intérieure propre à un *pathos* »⁵⁵. Le refus tardif du mot *êthos*, contemporain de la transformation sémantique du *pathos*, est probablement dû à la nouvelle opinion de Nietzsche sur la possibilité de « caractérisation » d'une « nature » ou d'une « chose ». Il rejette tout rapprochement entre *êthos* et *ousia* : il n'y a pas une *essentia* pour définir un caractère stable. C'est pourquoi Nietzsche a écrit : « Dans l'affect, ce n'est pas l'homme qui se révèle, mais l'affect »⁵⁶. L'unité et la stabilité illusoires inhérentes à la notion d'*êthos* ne sont qu'un masque pour une multitude d'affects qu'à son tour le concept de *pathos* englobe.

La physio-psychologie

Nous avons cherché une définition nietzschéenne précise du mot *Ethik*. Nous avons donc ressenti le besoin de chercher le sens qu'il a donné à sa racine étymologique *êthos/éthos*. Cette recherche nous a menés à une

54. *Ecce Homo*, « Pourquoi je suis si sage », § 7.

55. *Ecce Homo*, « Pourquoi j'écris de si bons livres », § 4, où Nietzsche fait référence aux « états intérieurs ». Dans le *Fragment posthume* 3[1] de l'été – automne 1882, § 399, Nietzsche écrit : « Lorsqu'on est plongé dans un état [*Zustand*] morbide précis, on ne peut pas se comporter autrement qu'en avare. L'avarice est une passion [*Affekt*] ».

56. *Fragment posthume* 3[1] de l'été – automne 1882, § 415. Le traducteur a choisi « passion » les deux fois pour l'allemand *Affekt*.

importante source sémantique et notamment à la découverte de la parenté entre ces mots et *pathos*. Beaucoup plus fréquent que les occurrences rares de l'expression *Ethik* dans les écrits de Nietzsche est le terme *Moral*. En tant que discipline philosophique, l'éthique est souvent considérée comme synonyme de la philosophie morale. Dans de nombreux cas, cependant, les deux mots sont opposés, les antinomies étant distinctes dans chaque usage historique. Nous savons que le terme « morale » vient aussi de la traduction en latin du mot grec *éthos*. Cicéron, le grand responsable de la consolidation de la traduction latine, a déclaré : « ...parce qu'elle a trait aux mœurs [*mores*], en grec *éthos* ; nous, pour désigner cette partie de la philosophie, nous disons couramment des mœurs [*de moribus*], mais c'est le cas d'enrichir notre langue et de l'appeler "morale" [*moralem*] »⁵⁷. En effet, le terme *éthika* est généralement traduit en latin par *de moribus*, mais Cicéron suggère alors *moralem*, terme issu de *mores*, qui signifie « coutumes ».

Nous avons constaté qu'il y a des éléments philologiques chez Nietzsche qui nous permettent de distinguer l'éthique de la morale, bien que cette distinction ne soit jamais strictement explicitée et que souvent les deux termes se confondent. Ces éléments peuvent être résumés de la manière suivante : si une éthique future ne peut se tourner que vers la *physis*, la morale, en revanche, s'appuie sur la croyance en des valeurs absolues. Mais ces dernières ne sont concevables que par une abstraction illusoire qui les insère dans un *mundus intelligibilis* de la permanence, tandis que les valeurs historiques ne sont concevables que par la découverte du *mundus sensibilis* comme devenir. En considérant cette distinction essentielle, rappelons aussi que Nietzsche utilise le terme *Ethik* pour désigner une éthique future naturaliste, individualiste et pédagogique. À partir de là, nous pourrions définir avec quelque précision une éthique selon Nietzsche. Toutefois, la définition serait encore trop pauvre. Quoique Nietzsche lui-même ne fasse aucune analyse étymologique d'*Ethik*, nos propres efforts pour la réaliser nous ont fourni la possibilité d'élargir ce concept.

Dans les premières années de sa créativité intellectuelle, Nietzsche rapproche l'*éthos* du *pathos*, les prenant pour des humeurs ou des sentiments, bien qu'il les différencie, en considérant le premier comme stable et le second, au contraire, comme passager. Dans les années 1880, l'*éthos* est omis dans ses écrits et la signification du terme est insérée dans l'usage renouvelé du mot *pathos*, désormais compris comme un ensemble d'affects selon le sens précis de son étymologie : des changements de l'esprit et du corps, autrement dit des changements physio-psychologiques. Selon cette conception, l'affect est tout *motus animi* tel que la passion, l'instinct, l'humeur, le désir ou la volonté, le sentiment ou l'émotion, la pulsion ou l'impulsion.

Le mot « éthique » désignerait le discours sur l'*éthos/éthos* et sur le *pathos*. Ainsi, il existe une relation entre ces différents mots : une éthique

57. Cicéron, *Le destin*, § 1, Paris, Gallimard, 1994, tr. A. Yon, p. 151.

qui parle des affects peut parler des coutumes, celles qui sont tantôt la cause tantôt l'effet des façons d'être. D'ailleurs, elle peut aussi parler des dispositions pour l'action, car les affects sont eux-mêmes ces dispositions. Pour résumer, les affects déterminent l'action⁵⁸ et vice-versa :

Nos actions *nous modifient* : dans chaque action, certaines forces s'exercent, d'autres *ne le font pas*, parfois sont négligées : un affect s'affirme toujours aux dépens des autres qu'il prive de leur force. Les actions que nous *accomplissons le plus fréquemment* finissent par constituer un *solide édifice* autour de nous : elles mobilisent tout simplement de la force, et il serait *difficile* à d'autres intentions de s'imposer. – De même, une abstention régulière modifie l'homme : on finira par observer chez chacun s'il s'est, *chaque* jour, quelquefois *dépassé* ou s'il s'est toujours laissé aller. – C'est la *première conséquence de toute action* : elle ne cesse de construire quelque chose chez nous – naturellement aussi sur le plan corporel⁵⁹.

Quand un corps agit, un affect s'affirme et d'autres sont écartés. Par exemple, quand quelqu'un agit courageusement, l'affect courage est confirmé et renforcé. Dans le même temps, son contraire, l'affect lâcheté, est affaibli. Cela crée un cercle : un affect, en tant que pulsion, est cette force qui pousse le corps vers une action ; l'action elle-même « contribue à élaborer son système d'affects » en établissant une hiérarchie pulsionnelle ; cette hiérarchie accompagne une hiérarchie axiologique analogue et « l'évaluation liée à toute action y contribue aussi et devient à son tour la cause des actions ultérieures »⁶⁰. Les changements du corps et de l'esprit seraient à la fois les causes et les effets des actions ; c'est chez eux qu'on peut trouver l'explication des mœurs. En revanche, c'est à partir des mœurs que peuvent être expliqués les affects, car ces modifications physio-psychologiques sont alors les façons d'être que la tradition a nommés « caractères ».

En concevant une éthique future, Nietzsche privilégie le sens d'une éthique physiologique pour refuser l'exclusivité accordée par la tradition à l'esprit. Ainsi, Nietzsche nie la séparation entre un corps mortel et une âme immortelle et il conçoit l'individu comme une unité physio-psychologique. Selon lui, les affects sont des « faits physiologiques » qui n'ont « rien à voir avec des concepts » lesquels, à leur tour, ne sont que des symboles⁶¹. Nous pourrions penser d'abord à une opposition entre le physiologique non-conceptuel et le psychologique conceptuel. Nous pourrions penser aussi à une exclusivité de la physiologie par rapport aux affects. Mais Nietzsche écrit dans un autre passage : « Les affects sont une construction de l'intelligence, l'*invention de causes* qui n'existent pas »⁶². Dans la première

58. Cf. *Fragment posthume* 27[34] de l'été – automne 1884.

59. *Fragment posthume* 7[120] du printemps – été 1883.

60. *Fragment posthume* 7[121] du printemps – été 1883.

61. *Fragment posthume* 7[87] du printemps – été 1883.

62. *Fragment posthume* 24[20] de l'hiver 1883-1884.

citation le mot « affect » définit un fait physiologique alors que dans la seconde il définit une construction de l'intelligence donc psychologique. Ce qui est appelé comme « affect » est un processus physiologique qui, cependant, quand il est nommé – c'est-à-dire conceptualisé, intellectualisé, spiritualisé – reçoit une signification *a posteriori* elle-même d'un autre genre, à savoir psychologique. Il s'agit de ne pas confondre l'esprit et la conscience. Pour avoir recours à une métaphore spatiale, affirmons avec Nietzsche que la conscience n'est qu'une surface qui recouvre ce mélange affectif⁶³. La conscience n'est pas équivalente à la totalité du psychisme : « ce que nous nommons conscience, *loin d'être notre monde spirituel et psychique même*, n'en constitue qu'un état »⁶⁴. Même ce qui est désigné comme « la pensée » n'est qu'un processus incessant qui se développe au-dessous de cette surface-là – comme Nietzsche l'explique, l'homme « pense sans cesse, mais il l'ignore ; la pensée qui devient *consciente* n'est qu'une infime partie, disons : la plus superficielle, la plus médiocre ». Par conséquent, la venue à la conscience de l'affect le corrompt, car « tout prise de conscience revient à une opération de généralisation, de superficialisation, de falsification, donc à une opération foncièrement corruptrice »⁶⁵. Cette prise en charge opère une simplification des affects et cette corruption est plus forte à mesure que l'affect se rapproche du concept. C'est pourquoi Nietzsche écrit « à propos de la psychologie » que « tout sentiment "éthique" dont nous prenons conscience est *simplifié*, à mesure que nous en devenons plus conscients, c'est-à-dire qu'il se rapproche du concept »⁶⁶. La prise de conscience des affects est une signification intellectuelle ou une symbolisation spirituelle inexistante quand on les considère uniquement du point de vue physiologique.

Mais adopter ce seul point de vue est une abstraction illusoire. Bien qu'il y ait une certaine distinction entre le domaine psychique et le physiologique qui permet que le discours les sépare abstraitement en « corps » et « esprit », en vérité les modifications du corps causent forcément des changements de l'« esprit ». Compris comme « des interprétations élaborées de l'intellect » des mouvements physiologiques⁶⁷, les affects sont à la fois des significations des processus physiologiques récurrents et ces processus eux-mêmes. Si d'une part le mot « affect » désigne ce contrecoup spirituel des « groupes physiologiques qui ont une sorte d'unité de devenir »⁶⁸, d'autre part ce même mot nomme aussi quelque chose « comme identique à l'organique »⁶⁹. Les concepts, les jugements et les valeurs aussi ne sont que les résultats de modifications corporelles : « Nos appréciations et

63. « la conscience, oui, *c'est* une surface » ; *Ecce Homo*, Pourquoi je suis si avisé, § 9.

64. *Le gai savoir*, § 357.

65. *Le gai savoir*, § 354.

66. *Fragment posthume* 25[336] du printemps 1884.

67. *Fragment posthume* 11[128] du printemps – automne 1881.

68. *Fragment posthume* 25[185] du printemps 1884.

69. *Fragment posthume* 25[93] du printemps 1884.

nos jugements de valeur moraux ne sont également que des images et des variations fantaisistes sur un processus physiologique qui nous est inconnu, une sorte de langage convenu pour désigner certaines excitations nerveuses »⁷⁰. En même temps et inversement, les valeurs influencent les affects. Comme Nietzsche l'explique : « je dénie l'existence de pulsions morales, mais *tous* nos affects et *toutes* nos pulsions sont *imprégnés* de nos *évaluations* »⁷¹. Partant, l'affect est d'ordre psychologique et physiologique, spirituel et corporel. C'est pourquoi Nietzsche propose une physio-psychologie, authentique et originale, par opposition à toute psychologie antérieure, qui est « demeurée tributaire de préjugés et de craintes de nature morale » et qui « ne s'est pas risquée dans les profondeurs »⁷². Pour parler des « profondeurs » – c'est-à-dire des affects, des pulsions, des instincts – Nietzsche ne rejette pas la psychologie, mais il y ajoute plutôt la physiologie.

Si nous pouvons en conclure que l'éthique, plus qu'une physiologie, est aussi une « psychologie des affects »⁷³, elle pourrait être considérée comme un discours rationnel, un *logos* sur le corps et sur l'« âme »⁷⁴. Un sérieux problème se pose alors : comment une éthique, en tant que physio-psychologie, peut-elle parler des affects et comment cette parole peut-elle agir sur les affects et les guider ? En d'autres termes, comment proposer un *logos* agissant sur le *pathos* ? L'acte de nommer un affect est une tentative de l'intellect pour trouver les motifs du processus physiologique⁷⁵. Et tant qu'est pris en charge par la conscience, cet acte est déjà un discours sur les affects, un premier pas de la démarche de l'éthique. Pour qu'une théorie des affects puisse être une éthique qui veuille guider les affects, il faut que le *logos* soit compris comme une sorte de *pathos*, car la volonté ne peut « exercer des effets que sur de la volonté »⁷⁶. En effet, Nietzsche projette de repenser la pulsion intellectuelle (*intellektuelle Trieb*) comme

70. *Aurore*, § 119. Cf. aussi *Par-delà bien et mal*, § 268.

71. *Fragment posthume* 4[142] de novembre 1882 – février 1883.

72. *Par-delà bien et mal*, § 23. Sur les considérations d'une « psychologie jusqu'ici », nous devons nous rappeler la description analogue de l'« éthique jusqu'ici » et, dans les deux cas, la référence aux préjugés moraux. À ce sujet, voir de nouveau le *Fragment posthume* 25[443] du printemps 1884. Observons que le livre *Par-delà bien et mal* a été édité seulement deux ans après ce fragment, en 1886. La relation entre ce fragment posthume et ces textes publiés semble corroborer l'hypothèse du lien intime entre éthique et physio-psychologie.

73. Expression du *Fragment posthume* 13[4] du début 1888 – printemps 1888.

74. Voir la relation d'âme avec les affects, telle qu'elle est exposée dans le *Par-delà bien et mal*, § 12 : « la voie est libre pour de nouvelles versions et des affinements de l'hypothèse de l'âme : et des concepts tels qu'« âme mortelle », « âme-multiplicité du sujet » et « âme-structure sociale des pulsions et des affects » veulent désormais avoir droit de cité dans la science ».

75. Cf. *Fragment posthume* 11[128] du printemps – automne 1881 : « ce qui se produit réellement au cours de l'activité de nos affects humains ce sont ces mouvements physiologiques, et les affects (lutte, etc.) ne sont autre chose que des interprétations élaborées de l'intellect qui, là même où il ne sait rien, *prétend* tout savoir. Par les mots « irritation », « amour », « haine » il pense avoir défini le *motif* du mouvement ; de même que par le mot « volonté », etc. ».

76. *Par-delà bien et mal*, § 36.

étant un affect⁷⁷ et il écrit que les « pensées sont *signes* d'un jeu et d'un combat des affects : elles restent toujours liées à leurs racines cachées »⁷⁸. Comme telles, les pensées sont un processus, de sorte qu'au lieu de parler de la raison ou de l'intelligence ou de l'entendement, conçus comme des unités mentales, nous devons parler de la *pensée* ; par conséquent, conclut Nietzsche, « pas d'« atomes animés » ! ». Au contraire, il faut parler de l'âme « comme pluralité des affects »⁷⁹. Le fait de penser, considéré comme un processus ou comme un jeu, « n'est qu'un rapport de ces pulsions les unes avec les autres »⁸⁰. Tout comme la volonté et l'action, la pensée est aussi un affect alors que l'intellect « n'est qu'un *instrument* » qui se trouve entre les mains des affects et qui ne doit pas être compris comme une unité, mais comme « une sorte de régence »⁸¹. En conséquence, le *logos* en tant que discours rationnel est aussi un processus, un affect, un *pathos*.

En ce sens, la possibilité de séparer l'esprit des affects n'existe pas et cette séparation est elle-même une contradiction. Concevoir l'intellect comme séparé du corps et des affects serait le concevoir comme inactif : « suspendre les affects tous autant qu'ils sont, à supposer que nous en soyons capables : comment ? cela ne signifierait-il par *castrer* l'intellect ?... »⁸². Nietzsche montre alors que c'est une erreur que de concevoir la « raison » comme une faculté mentale, une unité psychique, et non comme un processus physio-psychologique. Parce qu'il désigne un affect, le mot « raison » ne devrait servir que pour nommer un processus dont la démarche n'est pas isolée des autres affects, mais qui, tout au contraire, est dépendante d'eux et se réalise précisément dans cette relation. La connaissance est ce qui permet à l'individu d'être maître de ses affects et ce dernier, en tant que multitude d'affects, est guidé par ce processus physio-psychologique que la tradition nomme « raison ». Les affects sont digérés par l'« estomac des affects », l'intellect⁸³, et cela nous permet de comprendre le passage suivant : « Avoir et ne pas avoir, à sa guise, ses affects, son pour et son contre, daigner s'y laisser aller, pour quelques heures ; les *monter*, comme des chevaux, souvent comme des ânes »⁸⁴. Si l'intellect est l'estomac des affects, nous pouvons interpréter cette métaphore en considérant que pour monter les affects comme un cheval ou un âne il faut utiliser l'intellect. Dans ce cas-là, une éthique serait une physio-psychologie qui enseignerait à avoir recours à l'intellect afin de contrôler les affects. Néanmoins, nous devons distinguer encore une fois l'éthique de la morale métaphysique traditionnelle. Nietzsche a écrit que « la morale est une part de la doctrine

77. *Fragment posthume* 4[140] de novembre 1882 – février 1883.

78. *Fragment posthume* 1[75] de l'automne 1885 – printemps 1886.

79. *Fragment posthume* 25[96] du printemps 1884.

80. *Par-delà bien et mal*, § 36.

81. *Fragment posthume* 40[38] d'août – septembre 1885.

82. *Généalogie de la morale*, Troisième traité, § 12.

83. *Fragment posthume* 25[93] du printemps 1884.

84. *Par-delà bien et mal*, § 284.

des affects »⁸⁵ et que « les morales ne sont aussi qu'un *langage figuré des affects* »⁸⁶. En effet, les moralistes refusent l'unité entre corps et âme, ne conçoivent pas l'individu comme une multitude d'affects et ne s'aperçoivent pas que la connaissance est le fruit d'un processus physio-psychologique. La morale est incapable de se reconnaître comme une conséquence de demandes affectives et un déguisement des affects. En revanche, l'éthique est le *logos* sur l'*êthos-pathos* et elle se reconnaît comme un « langage » des affects.

Pourtant, pour pouvoir proposer une éthique chez Nietzsche, il faut faire attention aux preuves de la signification du mot *Ethik* qu'il donne lui-même et compléter cette construction sémantique par l'analyse des termes d'origine grecque *êthos*, *éthos* et *pathos* ; les premiers parce qu'ils sont la racine étymologique du mot « éthique », le dernier parce qu'il est un concept complémentaire de ceux-là. Nous découvrons que le double concept *êthos-pathos* peut être nommé « affect ». Par conséquent, une éthique nietzschéenne, si elle existe, ne doit être comprise que comme une physio-psychologie.

85. *Fragment posthume* 1[73] de l'automne 1885 – printemps 1886.

86. *Par-delà bien et mal*, § 187.

Anatomie du sens moral : Hume et Hutcheson

Lisa Broussois

Introduction

En 1739, après la publication des deux premières parties de son *Traité de la Nature Humaine*, David Hume est fortement déçu par l'accueil des lecteurs. Il cherche alors le soutien d'un grand nom de la philosophie pour appuyer la parution de sa troisième partie sur la morale. Francis Hutcheson, professeur de philosophie morale à l'université de Glasgow et autorité incontestable de l'époque, s'engage dans une correspondance littéraire avec Hume et accepte d'envoyer ses remarques sur la partie non publiée du *Traité*, ce qu'il fait dès l'été ou l'automne 1739.

Dans une des lettres de Hume à Hutcheson, celle du 17 septembre 1739, Hume répond à une critique générale que lui fait Hutcheson : un manque d'enthousiasme pour défendre la cause de la vertu. L'auteur du *Traité*, pour se justifier, développe une comparaison assez explicite entre sa philosophie et celle de Hutcheson afin de montrer que les deux suivent une méthode relativement opposée, ce qui explique, selon lui, pourquoi il ne peut agir autrement :

Il y a différentes manières d'examiner l'esprit aussi bien que le corps. On peut les considérer en anatomiste ou en peintre ; soit pour découvrir les ressorts et les principes les plus secrets, soit pour décrire la grâce et la beauté de ses actions. J'imagine qu'il est impossible de combiner ces deux points de vue. Si vous dépouillez la peau et que vous mettez à jour les plus petites parties, quelque chose de trivial apparaît même dans les plus nobles attitudes et dans les actions les plus vigoureuses. Et vous ne pouvez jamais rendre l'objet gracieux ou engageant si vous n'habillez pas à nouveau les parties de peau et de chair et si vous les présentez seulement dans leur nudité¹.

1. Lettre de David Hume à Francis Hutcheson du 17 septembre 1739, citée par W. R. Scott, *Francis Hutcheson : His Life, Teaching And Position In The History Of Philosophy*, Londres, Thoemmes Press, 1900/1992. L'extrait est le suivant : *There are different ways of examining*

La distinction que Hume fait entre l'anatomiste et le peintre se rencontre également dans le *Traité de la nature humaine*, en III iii 6 6, et dans l'introduction de l'*Enquête sur l'entendement humain*. En vérité, cette comparaison dépasse la simple considération de deux méthodes différentes. Sur ce point, les interprétations sont très variées. Il n'existe pas de consensus entre les commentateurs à ce sujet². On a tantôt interprété la comparaison du peintre et de l'anatomiste comme deux styles d'écriture différents, tantôt comme deux genres littéraires, parfois même deux objectifs philosophiques complémentaires³. On distingue également la méthode, la perspective et l'audience de destination⁴. Koorsgard montre que si l'un recherche les causes de l'approbation morale (l'anatomiste) et l'autre cherche à rendre la vertu séduisante (le peintre), aucun des deux ne s'occupe réellement de la fondation de la morale et des questions de justification des principes moraux⁵. Immerwahr et Abramson, quant à eux, défendent que Hume fut à la fois anatomiste et peintre : les deux représentant une forme de philosophie humienne⁶.

Loin d'entrer dans les détails de ces considérations, nous en resterons à une tentative d'application de cette distinction en privilégiant le point de

the mind as well as the body. One may consider it either as an anatomist or as a painter : either to discover its most secret springs and principles, or to describe the grace and beauty of its actions. I imagine it impossible to combine these two views. Where you pull off the skin and display all the minute parts, there appears something trivial, even in the noblest attitudes and most vigorous actions ; nor can you ever render the object graceful or engaging, but by clothing the parts again with skin and flesh, and presenting only their bare outside. (Ma traduction en français).

2. Les commentateurs qui se sont penchés sur le sujet sont trop nombreux pour être énumérés ici. Nous ne pouvons qu'en indiquer quelques uns : Malherbe, Buckle, Stewart, Moore, Wood, Shaver, etc. (voir quelques références dans la bibliographie finale, p. 60).

3. Immerwahr propose une distinction entre deux justifications différentes (J. Immerwahr, « The Anatomist and the Painter : The Continuity of Hume's Treatise and Essays », *Hume Studies* XVII, 1 (April, 1991), p. 1-14). L'anatomie donne une assistance à la philosophie pratique (peinture) et le peintre aide les hommes à vivre une vie vertueuse et plus heureuse. Abramson affirme, cependant, que servir la peinture ne peut pas être le seul but de l'anatomie (K. Abramson, « Hume's Distinction between Philosophical Anatomy and Painting », *Philosophy Compass* 2.5 (2007), p. 680-698). Une anatomie bien faite a pour effet, entre autre, de servir la peinture. Cependant, il y aurait bien d'autres justifications pour l'anatomie.

4. La peinture touche un public plus large que l'anatomie. On pense souvent à relier cette distinction à celle du genre littéraire : l'Essai serait, éventuellement, un genre du peintre, car davantage adapté à la philosophie pratique et le Traité un genre de l'anatomiste. Cf. Immerwahr sur cette question.

5. C. Korsgaard, *Creating the Kingdom of Ends*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996 ; et *The Sources of Normativity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996. – Abramson nuance fortement cette interprétation.

6. Mais pas dans le *Traité* : Hume y est anatomiste. Immerwahr montre que Hume pense qu'il est impossible de faire de l'anatomie et de la peinture dans la même œuvre. Cependant, il lui semble possible de faire les deux dans des œuvres séparées : anatomiste dans le *Traité* et peintre dans ses *Essais moraux et politiques*. Abramson pense que Hume parvient à unifier les projets de l'anatomie et de la peinture dans ses *Essais moraux et politiques*, mais également dans l'*Enquête sur l'entendement humain* et l'*Enquête sur les principes de la morale*.

vue méthodologique, dans sa relation à la théorie du sens moral. Comment comprendre alors cette dernière ? Hume se propose d'examiner le concept pour en extraire les mécanismes cachés. Bien entendu, c'est prendre le risque de mettre à nu les parties les moins aimables et les moins séduisantes de la nature humaine. Or, l'idée est d'affirmer que, derrière la méthode, le projet est également quelque peu différent. La volonté de Hume est moins celle de défendre la cause de la vertu que d'examiner le fonctionnement d'un mécanisme : celui de l'esprit humain.

La cause de la vertu

Cependant, Hume ne pense pas véritablement desservir la vertu en l'examinant de plus près et en montrant le fonctionnement, la cause, la logique sous-jacente. Comme nous l'avons suggéré, c'est une question de méthode philosophique, avant tout. Mieux comprendre ce qu'est la vertu, pourquoi elle nous est agréable et parfois même utile, si cela est bien fait, permet aussi de défendre son importance et le rôle qu'elle peut jouer en société. Il explique :

Le même système peut nous aider à former une juste opinion du bonheur aussi bien que de la dignité de la vertu et il peut intéresser tous les principes de notre nature, [aussi bien notre égoïsme et notre orgueil], à embrasser et à chérir cette noble qualité⁷.

Là où Hutcheson aurait tendance à dire qu'il n'est pas nécessaire de comprendre ce qu'est un objet ou comment il fonctionne pour le trouver agréable et l'aimer, Hume part du même principe mais ajoute que pour ce qui est de la vertu, en montrer les principes et révéler qu'il n'y a que du bon à son origine, cela peut aussi servir à prendre sa défense.

Sur ce point, le désaccord entre Hutcheson et Hume reste assez important. Si l'on se réfère à la distinction développée par Mackie, dans son livre *Ethics*⁸, entre les questions de premier ordre et celles de deuxième ordre, on pourrait affirmer que Hutcheson se soucie fortement des questions de premier ordre. Les questions de premier ordre, ou normatives, indiquent ce que nous devrions faire, quel principe est bon à suivre, quelles actions sont bonnes ou mauvaises (que devrions-nous faire ? Quelles vertus

7. D. Hume, *A Treatise of Human Nature*, D. F. Norton & M. J. Norton (Eds.), Oxford, Oxford University Press, 2007, III iii 6 6. L'extrait est le suivant : *The same system may help us to form a just notion of the happiness, as well as of the dignity of virtue, and may interest every principle of our nature [both our selfishness and pride], in the embracing and cherishing that noble quality*. (Ma traduction en français). La partie entre crochets, présente dans le manuscrit original, fut retirée lors de son édition en 1739, sans doute à la suite des remarques envoyées par Hutcheson. En effet, Hutcheson renvoie le manuscrit de Hume avec les quelques mots en question, soigneusement rayés.

8. *Ethics Inventing Right and Wrong*, London, Pelican Books, 1977.

devrions-nous suivre ? Qu'est-ce qui est vertueux, qu'est-ce qui est vicieux ?), alors que les questions de second ordre concernent, par exemple, les interrogations sur la nature des valeurs morales, la signification des termes moraux, ou comment nous raisonnons en morale (questions conceptuelles sur la signification de nos jugements moraux, la manière de les analyser, leur logique, par exemple). Pour Hutcheson, la vertu est toujours du côté des sentiments, et non de la raison : on se moque bien, alors, de susciter l'intérêt de l'égoïsme et de l'orgueil, on n'en a pas besoin. Chercher, pour la vertu, une logique, une utilité, une cause et un mécanisme de fonctionnement est dangereux, parce que le fossé qui sépare le raisonnement de l'amour est difficilement franchissable. On ne peut aimer la vertu pour sa logique, son utilité, sa genèse bien pensée, et le but premier de Hutcheson est, justement, de faire aimer la vertu, de montrer que la vertu est naturellement agréable et aimable pour l'homme et qu'elle le serait toujours, même là où elle ne servirait aucune cause et aucun intérêt personnel. Pour quelle raison ? Afin qu'elle soit pratiquée. L'enjeu est bel et bien pratique. Or, à partir du moment où la tentative est celle de montrer que la vertu est une création, une élaboration humaine répondant à un but précis, cela ne peut la rendre plus aimable, parce que l'amour ne se décide pas à la suite d'un raisonnement ou du constat d'une utilité quelconque. Pour Hutcheson, cela n'empêche pas que la vertu soit utile et que le raisonnement arrive à cette même conclusion. Cependant, cela ne sert pas sa cause. Le mécanisme et l'élaboration de la vertu ne sont pas de notre ressort, mais semblent s'inscrire dans un système plus grand, dans lequel les éléments fonctionnent en harmonie. L'homme n'a pas besoin de penser pour aimer et la pensée ne rend pas l'objet plus aimable, ni même plus utile, quand l'utilité est déjà là. Mettre en évidence cette utilité fera, au mieux, de la vertu un instrument et il n'est pas certain que cela la serve, elle. Ce sera toute la difficulté, pour Hutcheson, de saisir la distinction de Hume entre vertu artificielle et vertu naturelle : comment un sens de la vertu artificielle peut-il se tourner naturel, à partir du moment où la vertu en question est une construction, un instrument rationnel en vue de servir un but précis ? Plus encore lorsque ce but est associé à l'utilité. En effet, l'utilité peut-elle produire une approbation et un amour ? Aime-t-on un instrument ? Et de quelle utilité parle-t-on ? Pour qui ?

Que dire alors de la philosophie morale de Hume ? Une seule certitude : l'enjeu principal n'est pas celui des questions de premier ordre. Il est même douteux qu'il soit rapporté aux questions de second ordre. Pour Hume, la séparation entre sentiments et raison est aussi effective. Cependant, les distinctions ne sont pas autant marquées. Si certaines vertus sont des instruments en vue de quelque chose et si le but de leur création est quelque chose de bon et de noble, une bonne intention, l'idée de servir des intérêts communs, une communauté entière, alors le but peut être aimable ; et si le but peut être aimable, le moyen, l'instrument pourrait l'être aussi. La vertu est aimable pour ce qu'elle contribue à produire. Cependant, l'approbation d'une action vertueuse ou d'un caractère vertueux ne laisse pas la place à

une telle réflexion, parce que la réaction humaine est proche de l'instinct, de la perception immédiate et involontaire. Il faut donc comprendre comment une invention humaine, dans le cas d'une vertu artificielle par exemple, ou même comment un mécanisme élaboré où entrent en compte des données de raisonnement comme l'utilité, peut provoquer l'approbation d'un sens naturel, comme par exemple, le sens moral. Toute la question est de saisir, chez Hume, comment la transition devient possible entre le « fabriqué » et le « naturel » et comment on en vient à parler d'un sens moral. En vérité, la philosophie morale de Hume dans le *Traité* est, avant tout, centrée sur l'explication, sur l'étude de « phénomènes moraux », selon la méthode des sciences empiriques⁹.

Le sens moral

Qu'est-ce que le sens moral ? N'est-ce pas un des ressorts fondamentaux du fonctionnement de la nature humaine, puisqu'il est à l'origine de notre approbation morale ? Le sens moral est ce qui reçoit la perception du caractère vicieux ou vertueux d'une action (de manière apparente ou réelle). Hume écrit, à la section I, 1 de la partie III du *Traité* :

Il a été observé que rien n'est jamais présent à l'esprit que ses perceptions ; et que toutes les actions de voir, entendre, juger, aimer, haïr, et penser, tombent sous cette dénomination. L'esprit ne peut jamais s'exercer dans une quelconque action, que nous ne pouvons comprendre sous le terme de perception ; et par conséquent ce terme n'est pas moins applicable à ces jugements, par lesquels nous distinguons le bien moral et le mal, qu'à chacune des autres opérations de l'esprit. Approuver un caractère, en condamner un autre, ne sont que des perceptions différentes¹⁰.

Si l'approbation morale est le fait d'une perception de l'esprit humain, il n'est pas exclu de parler de sens moral pour désigner une faculté d'avoir

9. La meilleure explication est encore celle de Mackie (*Hume's Moral Theory*, London, Routledge, 1980, p. 5-6). Il montre, en effet, que Hume, en morale, ne cherche ni à répondre aux questions de premier ordre ni à répondre aux questions de second ordre. Il tente plutôt de suivre le modèle des sciences empiriques : *Rather, his question is a demand for an explanation of the sort typically given by the empirical sciences : "Here is this curious phenomenon, human morality, a cluster of attitudes, dispositions, practices, behavioral tendencies, and so on that we find almost universally among men, even in different societies and at different times ; why is it there, and how did it develop ?"*. Hume tente d'examiner un « phénomène moral » comme Newton avait examiné le monde physique.

10. L'extrait est le suivant, *Treatise*, III i 1 2 : *It has been observ'd, that nothing is ever present to the mind but its perceptions; and that all the actions of seeing, hearing, judging, loving, hating, and thinking, fall under this denomination. The mind can never exert itself in any action, which we may not comprehend under the term of perception; and consequently that term is no less applicable to those judgments, by which we distinguish moral good and evil, than to every other operation of the mind. To approve of one character, to condemn another, are only so many different perceptions.*

une telle sensibilité. Le terme de « sens moral » aurait tendance à positionner Hume, automatiquement, dans le camp des sentimentalistes moraux, à la suite de Shaftesbury et de Hutcheson¹¹. Le terme de « sens » et celui de « perception » associés au domaine moral, s'ils sont entendus dans la même logique que celle de Hutcheson, impliquent la considération d'un mécanisme immédiat et involontaire. Involontaire car le fait de percevoir est indépendant de la volonté. Et nous arrivons justement à la considération de l'immédiateté de la perception, trop rapide et primitive pour laisser le temps à l'esprit humain de l'analyser ou de la penser (opérations qu'il ne peut réaliser qu'*a posteriori*). Pour Hume, le « jugement moral » est une opération de l'esprit et tout ce qui se trouve dans l'esprit est une perception. Les perceptions peuvent être des impressions ou des idées. Hume défend que le « jugement moral » ne relève pas de l'idée. La morale n'est pas la conclusion de la raison : la raison ne peut pas motiver une action ou une affection. La raison est impuissante. La morale est liée au sentiment de plaisir ou de douleur, qui serait davantage du côté d'une impression de réflexion plutôt que d'une idée. De ce fait, si Hume évoque un sens moral, il n'est pas probable qu'il se réfère, dans le *Traité*, à un « sens commun » ou à un « bon sens » qui le lierait à la raison. Si le « jugement » moral est une impression, même impression de réflexion, cela signifie qu'il ne peut résulter d'un calcul égoïste et être produit en vue d'un intérêt personnel propre car il ne peut être le fruit d'un raisonnement à l'instant même où il est produit. Il ne peut pas être la conclusion d'une déduction rationnelle quelle qu'elle soit. Comme l'explique Hume :

Puisque la morale, par conséquent, a une influence sur les actions et les affections, il s'ensuit qu'elle ne peut être dérivée de la raison ; et ce parce que la raison seule, comme nous l'avons déjà prouvé, ne peut jamais avoir une telle influence. La morale excite des passions, et produit ou empêche des actions. La raison d'elle-même est complètement impuissante dans ce cas particulier. Les règles de la moralité, de ce fait, ne sont pas des conclusions de notre raison¹².

Ainsi, ni Hobbes, ni Locke, ni Mandeville, ni encore Clarke ne sont sur la bonne voie. La motivation est toujours passionnelle et le jugement moral

11. Sur les « sentimentalistes moraux », notamment Shaftesbury, consulter, par exemple, les travaux en français de F. Brugère, L. Jaffro et M. Biziou. En anglais, voir S. Darwall, *The British Moralists and the Internal 'Ought' : 1640-1740*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995. R. Dégremont, « Le Principe de la morale », *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 1, 135 (2010), p. 45-56. – Pour les rapports de Hume au sentimentalisme moral, on peut consulter l'article de M. Slote et celui de D. Shaw : D. Shaw, « Hume's Moral Sentimentalism », *Hume Studies*, XIX, 1 (April, 1993), p. 31-54 et M. Slote, « Moral Sentimentalism », *Ethical Theory and Moral Practice*, 7, 1 (Mar., 2004), p. 3-14.

12. Hume, *op. cit.*, III i 1 6 : *Since morals, therefore, have an influence on the actions and affections, it follows, that they cannot be deriv'd from reason ; and that because reason alone, as we have already prov'd, can never have any such influence. Morals excite passions, and produce or prevent actions. Reason of itself is utterly impotent in this particular. The rules of morality, therefore, are not conclusions of our reason.*

est lié aux sentiments. Ce constat est déjà celui de Francis Hutcheson, quelques années auparavant. Il écrit, par exemple dans son *Essai* :

Le raisonnement ou l'intellect ne semble provoquer aucune nouvelle espèce d'idées, mais découvrir ou discerner les relations existant avec celles qui sont déjà reçues. La raison montre quels actes sont en conformité avec une loi, une volonté supérieure, ou quels actes tendent vers le bien privé ou vers le bien public. De la même façon, la raison découvre des tendances contraires d'actions contraires. [...] Mais quand nous approuvons une action généreuse et bénéfique, considérons si ce sentiment, ou cette action, ou modification de l'âme, ressemble davantage à un acte de contemplation, tel que celui-ci, « quand des lignes droites se coupent, les angles opposés par le sommet sont égaux », ou bien cette inclination que nous avons pour une belle forme, une composition harmonieuse, un son agréable¹³.

Pour Hutcheson, l'approbation morale est le fait d'une sensibilité particulière, une perception du caractère vicieux ou vertueux d'une action dans la perception même de l'action. Une perception dans les perceptions. Nous avons, en effet, cinq sens externes et les perceptions qui leur correspondent. L'œil voit, l'oreille entend, etc. Hutcheson fait une analogie entre les sens externes et deux sens internes : le sens moral et le sens de la beauté. Le sens moral est le récepteur d'une perception interne, c'est-à-dire la capacité que nous avons à réagir envers une sensibilité particulière. De même, le sens de la beauté est le récepteur d'une perception interne. Il existe une première analogie de fonctionnement entre le sens interne moral et le sens interne de la beauté. Il existe une seconde analogie de fonctionnement entre les sens internes, d'une part, et les sens externes, d'autre part. Prenons pour exemple le sens moral. Il est sensible à une perception interne et cette perception interne se forme à partir des données reçues dans les perceptions des sens externes : je vois une certaine action, un sens externe entre ainsi en jeu. La perception externe de cette action, autrement dit, la vision, me donne une information particulière qui produit immédiatement et involontairement en moi l'idée de vertu accompagnée d'un plaisir : perception interne du sens moral. Cette perception du sens moral naît dans la perception externe même de l'action (au moment où je vois). Bien entendu, ce n'est pas n'importe

13. F. Hutcheson, *Essai sur la nature et la conduite des passions et affections avec Illustrations sur le sens moral*, trad. O. Abiteboul, Paris, L'Harmattan, 2003, I, p. 47. F. Hutcheson, *An Essay on the Nature and Conduct of the Passions and Affections. With Illustrations upon the Moral Sense. By Francis Hutcheson, LL.D. Late...*, Glasgow, Robert and Andrew Foulis editors, 1769 (3^e édition - 1^{ère} édition : 1728), I, p. 215-216. L'extrait est le suivant : *Reasoning or intellect seems to raise no new species of ideas, but to discover or discern the relations of those received. Reason shews what acts are conformable to a law, a will of a superior ; or what acts tend to private good, or to public good : in like manners, reason discovers contrary tendencies of contrary actions. [...] But when we approve a kind beneficent actions, let us consider whether this feeling, or action, or modification of the soul more resembles an act of contemplation, such as this when straight lines intersect each other, the vertical angles are equal ; or that liking we have to a beautiful form, an harmonious composition, a grateful sound.*

quelle action qui peut susciter en moi l'idée de vertu : ce sont des qualités particulières perçues dans l'action qui provoquent cela. Le principe d'un sens interne fonctionne un peu comme le modèle de l'oreille musicale, où une personne entend les sons et perçoit en même temps l'harmonie qui s'en dégage ou non. En plus des sons perçus, il y a cette perception de l'harmonie. La différence est que tout le monde possède un sens moral, naturellement. Sur ce plan, les hommes sont totalement égaux de naissance. De même, l'analogie se fait avec le sens de la beauté, car Hutcheson considère que l'homme possède une sensibilité particulière qui lui fait percevoir une certaine qualité dans l'objet, qualité qui produit instantanément l'idée de la beauté. Une perception interne à partir des perceptions externes, une nouvelle fois.

La définition du sens moral de Hutcheson reste celle d'une sensibilité qui laisse supposer une faculté. Quant à la faculté même, nul ne sait ce qu'elle est, exactement. Hutcheson ne cherche pas à affirmer que nous possédons un organe sensoriel spécifique à la sensibilité morale. Il montre simplement que la raison à elle seule ne peut être la source de notre approbation ou condamnation morale et que la vertu est une idée accompagnée d'un plaisir particulier et le vice une idée accompagnée d'une douleur particulière. Or, cette idée plaisante n'est pas le fruit d'une réflexion, mais se forme dans la perception même de certaines qualités des actions observées, certaines qualités perçues chez certains caractères ou dans certaines actions. L'effet qui montre que l'approbation morale fonctionne comme une perception laisse supposer la cause : un sens moral. Hutcheson montre donc que l'important n'est pas tant de décrire ce qu'est le sens moral que de montrer ce qu'il fait et ce qu'il implique pour la nature humaine.

Et de fait, Hume choisit de commencer sa troisième partie du *Traité* par l'affirmation de l'existence d'un sens moral. Il écrit :

Les distinctions morales dérivent d'un sens moral¹⁴.

14. *Treatise*, III i 2 : *Moral distinctions deriv'd from a moral sense*. La présence du sens moral chez Hume a suscité de nombreux débats, notamment entre les défenseurs d'une vision projectionniste et ceux d'une vision réaliste de sa philosophie. Les projectionnistes pensent que les critères moraux ne sont pas réellement ceux des agents ou des actions elles-mêmes. Ils pensent, au contraire, que la philosophie morale de Hume est subjectiviste : les propriétés morales sont dans l'esprit plutôt que dans l'objet. Les réalistes, eux, soulignent l'importance du sens moral et le lien avec Hutcheson pour défendre que ce sens nous permet de prendre connaissance, à travers les sentiments, des qualités de vertu ou de vice des objets eux-mêmes. Sur la comparaison entre les deux positions, voir A. E. Pitson mais aussi D. Shaw (cf. Bibliographie, p. 60). A. E. Pitson, à l'occasion, montre le rapprochement à effectuer entre le sens moral de Hume et les sens externes. Les deux peuvent nécessiter une correction vis-à-vis des circonstances dans lesquels ils se trouvent. Les sens externes doivent distinguer les apparences des objets eux-mêmes, le sens moral doit distinguer les actions telles qu'elles nous apparaissent et leurs causes mentales (intentions). A. E. Pitson montre, au final, que le sens moral implique la sensibilité envers à la fois une intention et une action : des causes et des effets. Ni les projectionnistes ni les réalistes ne lui semblent donner une explication satisfaisante de Hume. Shaw propose de faire un parallèle avec la théorie des qualités

Cependant, il n'a pas exactement la même idée que Hutcheson lorsqu'il traite de cette question. Hutcheson avait écrit, en effet, dans sa *Recherche* :

Cette détermination naturelle à approuver et à admirer, ou à haïr et à honnir les actions, est sans doute une qualité occulte¹⁵.

Pour Hume, le sens moral ne peut pas être une « qualité occulte ». L'anatomiste doit mettre à jour les parties cachées de la nature humaine et expliquer comment elles fonctionnent. De ce fait, Hume entame la dissection du sens moral jusqu'à en révéler ce qui, pour lui, en est l'ossature. Et contre toute attente, l'opération débouche sur un autre concept : celui de sympathie.

La sympathie

Au sujet du lien entre sens moral et sympathie, Hume donne l'explication suivante :

Peu de connaissance des sujets humains est requise pour s'apercevoir que le sens de la moralité est un principe inhérent dans l'âme, et un des plus puissants qui entrent dans sa composition. Mais ce sens doit certainement gagner une force nouvelle quand, réfléchissant sur lui-même, il approuve les principes desquels il dérive, et ne trouve rien à sa naissance et à son origine qui ne soit grand et bon. Ceux qui réduisent le sens de la moralité à des instincts originaux de l'esprit humain peuvent défendre la cause de la vertu avec une autorité suffisante ; mais il leur manque l'avantage de ceux qui expliquent ce sens par une sympathie étendue à l'humanité¹⁶.

Il faut bien faire attention, ici, à ne pas confondre la sympathie et le sens moral : les deux ne sont pas la même chose et l'idée n'est pas de remplacer

secondes de Locke, en tant que pouvoirs des objets de provoquer certaines perceptions dans l'esprit de l'observateur, afin de mieux comprendre ce que sont les qualités de vice ou de vertu. De là, il constitue une théorie intermédiaire qu'il nomme *combined autobiographical/powers version* : la vertu est le pouvoir d'une action de susciter en moi une approbation et de la susciter chez n'importe quel observateur d'un point de vue général et impartial. Ce pouvoir vient des faits eux-mêmes, de leur utilité et du fonctionnement de la nature humaine à travers la sympathie, principalement.

15. F. Hutcheson, *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu*, Balmès (trad.), Paris, Vrin, 1991, II, 7, p. 238. – F. Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue in Two Treatises*, Glasgow, Robert and Andrew Foulis editors, 1772, II, 7, p. 247. L'extrait est le suivant : *This natural determination to approve and admire, or hate and dislike actions, is, no doubt, an occult quality.*

16. Hume, *Treatise*, III iii 6 3 : *It requires but very little knowledge of human affairs to perceive, that a sense of morals is a principle inherent in the soul, and one of the most powerful that enters into the composition. But this sense must certainly acquire new force, when reflecting on itself, it approves of those principles, from whence it is deriv'd, and finds nothing but what is great and good in its rise and origin. Those who resolve the sense of morals into original instincts of the human mind, may defend the cause of virtue with sufficient authority, but want the advantage, which those possess, who account for that sense by an extensive sympathy with mankind.*

le sens moral par un nouveau concept de sympathie, un concept qui jouerait le rôle de « super sens moral ». Pour Hume, la sympathie est l'origine de la formation du sens moral. Elle est composée des principes qui formeront le sens moral. Entre la sympathie et le sens moral, il y a une transition : le passage de l'un à l'autre n'est pas immédiat. Voyons comment cela fonctionne.

La véritable cause de l'action morale est la passion, c'est-à-dire une impression seconde ou réflexive. C'est de cette passion que naissent l'approbation ou la désapprobation. Or, la recherche de l'origine de cette passion nous apprend ce qu'est la sympathie : un principe de communication des passions d'une personne à une autre. La sympathie permet de ressentir du plaisir à partir des sentiments d'autrui, et permet, ainsi, la formation de nombreuses passions comme l'orgueil, l'humilité, l'amour ou la haine. Le sens de la beauté, également, en dépend, pour une grande part. Elle est à l'origine des caractères nationaux, mais c'est surtout en tant que principe du sens moral qu'elle doit retenir notre attention, ici.

Le sens moral dépend, en effet, d'une extension de la sympathie par les règles générales. La sympathie est corrigée par des règles générales parce que l'homme est partial : or, le sens moral doit s'étendre au-delà des préférences. Les hommes apprennent à neutraliser la pure subjectivité de leurs jugements, à écarter l'intérêt personnel pour gagner de la distance et réagir impartialement. Hume observe, d'ailleurs, que les corrections des apparences momentanées des choses se font régulièrement, par tous nos sens.

La sympathie s'explique de cette manière : au commencement, nous avons une impression de nous-mêmes. Cette impression est première et donc, toujours très vive. Une partie de cette vivacité est transférée aux objets auxquels nous sommes liés par sympathie. Avec autrui, nous sommes liés par les relations de contiguïté et ressemblance : les esprits de tous les hommes sont semblables par leurs sentiments et leurs opérations, c'est pour cette raison que Hume considère qu'aucun être humain ne peut ressentir une affection dont tous les autres seraient incapables, à quelque degré que ce soit. Les actions d'autrui sont, également, interprétées selon nous, comme des signes des passions qui les animent, ce qui ajoute une relation de causalité entre les actions des autres, leurs passions que nous croyons interpréter selon des signes qui nous « parlent ». Le rôle de l'imagination est fondamental dans le processus de la sympathie : on se réjouit ou l'on souffre parce que l'on imagine l'émotion d'autrui à travers des indices. Tout ce système de relations conduit l'impression de nous-mêmes à l'idée des sentiments ou passions d'autrui et nous les font concevoir d'une façon très vive. Les idées de soi et des autres sont toujours associées par la sympathie¹⁷.

17. Hume explique le mécanisme de la sympathie de la façon suivante, *Treatise*, III iii 1 7 : *When I see the effects of passion in the voice and gesture of any person, my mind immediately passes from these effects to their causes, and form such a lively idea of the passion, as is*

Le sens moral est le fruit d'une sympathie étendue à l'humanité, une sympathie dépourvue de considérations propres, une sympathie « impartiale ». Tous les hommes sont capables d'éprouver une telle sympathie, même si certains facteurs jouent toujours : celui qui a beaucoup souffert du froid est plus sensible aux manifestations qui y sont liées. En même temps, aucun être humain n'est assez éloigné d'un autre être humain au point d'être toujours totalement insensible à un certain affect ou à une certaine passion : les différences entre les hommes ne sont pas si grandes. De même, le fait de partager avec autrui une émotion, c'est-à-dire de se sentir triste quand l'autre est triste par exemple, nous fait nous intéresser à une autre personne que nous-mêmes : il s'agit d'une extension de notre propre intérêt jusqu'à celui des autres¹⁸. Maintenant, comment une telle sympathie étendue à l'humanité devient-elle un sens moral ?

Elle le devient parce que le mécanisme de la sympathie est caché. Nous n'avons pas conscience, selon Hume, du fonctionnement même de notre sens moral. Et ce, parce que dans l'expérience, l'approbation ou la condamnation morale sont instantanées. Elles sont si rapides, la communication entre passions et sentiments est si vive et le plaisir ou la peine si immédiats que cela ne laisse pas le temps d'analyser ou de réfléchir. L'expérience a la vitesse et la force d'une perception, au point que, ce qui est un mécanisme de communication devient l'équivalent d'une sensibilité particulière aux passions et sentiments des autres. Notre interprétation des signes est automatique. Cet automatisme vient, sans aucun doute, de l'expérience ; de ce que Hume nomme indifféremment « habitude » ou « coutume ». La seule chose qui peut permettre à Hume de parler de sens moral à la place de son concept de sympathie étendue à l'humanité entière est la force de l'habitude. En s'habituant à interpréter les signes, à observer les caractères et les actions avec attention, en s'habituant à prendre de la distance vis-à-vis de notre partialité, de notre intérêt personnel, en s'habituant à corriger notre vision des choses pour essayer de prendre en considération un point de vue général, celui de l'humanité entière, on parvient à rendre naturel ce qui ne l'était pas forcément et à se constituer un sens moral, dont l'origine et les principes n'altèrent pas ce qu'il est. Le résultat est bien un sens moral, même si Hume révèle qu'il dérive d'autres principes. Le sens est naturel lorsqu'il ne résulte plus d'aucun effort mais que l'habitude en a fait une seconde nature : une sensibilité naturelle issue d'un mécanisme complexe. Dans la pratique, notre sympathie finit donc par échapper à notre contrôle, elle devient involontaire et immédiate.

presently converted into the passion itself. La traduction serait la suivante : « Quand je vois les effets d'une passion dans la voix et la gestuelle d'une personne, mon esprit passe immédiatement de ces effets à leurs causes, et forme une idée tellement vive de la passion, qu'elle se convertit en la passion elle-même ».

18. Sur ce point, consulter M. Biziou, « Kant et Smith, critiques de la philosophie morale de Hume », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 190, 4, (Oct.-Déc. 2000), p. 449-464. Agir de manière désintéressée, par exemple, c'est inclure l'intérêt des autres comme le sien propre. Le désintéressement et l'impartialité sont la clé de la sympathie.

Il est, maintenant, intéressant d'observer que les effets du sens moral chez Hutcheson et de la sympathie étendue à l'humanité entière et renforcée par l'habitude chez Hume doivent avoir, au final, les mêmes effets. Les deux nous intéressent au bien de la société, les deux nous rendent agréables certaines fins qui ne nous sont pas directement liées, les deux nous rendent sensibles au bonheur des autres hommes. Enfin, bien que les deux concernent tous les êtres humains, car chacun en a la faculté, les deux ne constituent pas, à proprement parler, un motif d'action suffisant, à eux seuls. Dans les deux cas, les évaluations morales procurent un plaisir ou une souffrance particuliers : à caractère public, tourné vers les autres. On part de l'individu, de sa sensibilité, pour penser les relations aux autres, à un groupe, à une communauté. En revanche, on l'aura compris, Hume ne fait pas de la sympathie, et encore moins du sens moral, le tout de l'expérience morale, puisque d'autres principes entrent en considération, notamment dans l'élaboration d'une vertu artificielle. Cependant, ce n'est pas parce que le sens moral joue un rôle plus faible dans la philosophie morale du *Traité* de Hume que dans la philosophie de Hutcheson, qu'il n'en est pas, pour autant, un des principes fondamentaux.

Conclusion

Une des choses que met en évidence la comparaison de l'anatomiste et du peintre, c'est que les deux méthodes sont deux méthodes d'analyse du même objet : il s'agit toujours d'« examiner l'esprit », selon les propres mots de Hume. Que ce soit dans les œuvres de Hutcheson ou dans celles de Hume, l'idée est bien d'étudier la nature humaine et son fonctionnement. Cependant, pour Hutcheson, l'accent est mis sur l'action, la mise en pratique, les effets du fonctionnement. Lorsque Hutcheson étudie la nature humaine, il a toujours en vue les implications pratiques d'une telle étude, c'est pour cette raison que son œuvre est fondamentalement éthique et politique. Il fait de la philosophie pour éduquer et donner les moyens à ses étudiants et lecteurs d'être de bons citoyens. Chez Hume, il n'y a pas la même préoccupation, du moins pas au même degré. Hume considère qu'un philosophe comme Hutcheson n'est pas allé assez loin dans la découverte des principes qui régissent le fonctionnement de l'esprit humain. Son travail philosophique dans le *Traité* révèle moins un souci d'action qu'un souci d'étude et d'analyse d'un objet scientifique. La vertu est l'objet d'une étude visant à développer la connaissance de ce qu'est l'objet et de comment il fonctionne. Contrairement à Hutcheson, Hume ne fait pas de politique lorsqu'il traite du sens moral et de la vertu. Il se concentre sur les principes, les causes¹⁹.

19. R. Shaver (« Hume's Moral Theory ? », *History of Philosophy Quarterly*, 12, 3 (Jul., 1995), p. 317-331) considère que la philosophie morale de Hume est parfois normative, et pas

Pourtant, il est intéressant de voir que Hume ne se dissocie pas totalement du projet philosophique de Hutcheson parce que son idée est davantage celle de compléter les parties manquantes, les lacunes de ce dernier. Que ce soit avec Hutcheson, ou avec un autre philosophe tel que Mandeville ou Shaftesbury, l'idée n'est pas tant celle de « corriger » ou de « rectifier » que celle d'aller plus loin²⁰. Ce n'est pas que Hume est véritablement réticent à l'idée de défendre la cause de la vertu, mais c'est plutôt que Hutcheson l'a déjà fait. Quand Hume aborde la question du sens moral et de la vertu, il se range déjà, d'une certaine manière, du côté des sentimentalistes moraux : il ne va donc pas répéter ce qui a été dit. Affirmer qu'il existe dans le monde de la bienveillance comme motif d'action, même si elle est très faible et insuffisante, suffit à remettre en cause le système philosophique d'un Hobbes ou d'un Mandeville et suffit donc à remettre en cause l'usage politique que certaines institutions, notamment religieuses, peuvent faire d'une philosophie qui place l'intérêt personnel comme motif unique des actions humaines. Hume n'a pas besoin d'en dire plus. Cependant, Hume est aussi un héritier naturel de certains aspects de la philosophie de Hobbes et de Mandeville. L'idée, pour Hume, est de dépasser les points de désaccord entre défenseurs du sens moral et défenseurs de l'intérêt particulier, afin de voir si cela peut servir l'élaboration et la poursuite d'une véritable science de la nature humaine.

uniquement descriptive ou explicative. Il défend que cette distinction, entre normatif et explicatif, n'est pas la distinction que Hume fait lorsqu'il se place du point de vue de l'anatomiste. Hume ne dit pas qu'il s'oppose aux jugements normatifs, il en fait lui-même. Shaver dit plutôt que Hume ne veut pas « montrer explicitement pourquoi la moralité devrait nous engager ». Shaver considère également que la philosophie morale de Hume est parfois justificative. D'une certaine manière, Hume s'occupe indirectement de philosophie pratique dans le *Traité*. En vérité, notre propos n'a pas pour objectif d'aller contre ce que dit Shaver. Il n'est pas question, pour nous, d'affirmer, en matière morale, que Hume ne s'occupe jamais de questions de premier ordre, ni même de second ordre. Nous n'essayons pas non plus de défendre que Hutcheson ne fait pas de philosophie explicative ou descriptive. Il est plutôt question de montrer, conformément à ce qu'affirme Mackie, que la tendance principale et l'objectif premier de Hume ne sont pas, dans le *Traité*, de faire une philosophie morale normative. Il privilégie fortement une philosophie explicative, dans la lignée de son projet ; or, la figure de l'anatomiste illustre bien une telle démarche (même si elle n'illustre pas que cela). Dans le cadre d'une comparaison entre nos deux philosophes, il est encore plus marquant que la préoccupation pratique, au sens de guider les hommes dans leurs actions, est davantage le souci de Hutcheson que de Hume.

20. *Treatise*, introduction, § 7 : *the space of time is nearly equal to that betwixt my Lord Bacon and some late philosophers [note : Mr. Locke, my Lord Shaftesbury, Dr. Mandeville, Mr. Hutcheson, Dr. Butler, &c.] in England who have begun to put the science of man on a new footing, and have engaged the attention, and excited the curiosity of the public.* – Traduction : « L'espace temps est presque égal à celui entre Lord Bacon et ces quelques derniers philosophes [note : Locke, Shaftesbury, Mandeville, Hutcheson, Butler, &c.] en Angleterre qui ont commencé à placer la science de l'homme sur une nouvelle base, ont retenu l'attention et excité la curiosité du public ». – L'important, ici, est le mot *begun*, « commencé ». Hume se présente comme l'héritier naturel de ceux qui ont commencé à élaborer une nouvelle base pour la science de l'homme.

L'anatomiste du *Traité* ne détruit pas le travail du peintre. Au contraire, il l'aide, parfois, à être plus précis dans ses réalisations. Il peut apporter de nouveaux éléments et étudier le même objet d'un autre point de vue. L'anatomiste et le peintre peuvent travailler ensemble parce que les découvertes de l'un peuvent toujours faire avancer l'autre. Les points de vue ne sont pas forcément conciliables, mais ils n'en sont pas moins tous deux indispensables à l'élaboration et au développement de la philosophie morale. C'est l'idée de Hume dans le *Traité* et c'est de cette manière qu'il aborde les concepts clés de la philosophie de Hutcheson. Hume se place du côté de la science et laisse l'art à son contemporain. La crainte de Hutcheson sera toujours celle de laisser échapper l'élément fondamental de l'objet : à y regarder de si près, le risque est de se rendre aveugle. Pour ce qui est du sens moral, il serait inexact d'affirmer qu'il n'est pas un élément important de la philosophie du *Traité* de Hume. Et ce, parce que Hume part du concept de Hutcheson pour élaborer la partie de son œuvre sur la morale. En vérité, il part du résultat. Le constat général de l'observation de la nature humaine est que nous avons un sens moral. Ce sens moral est un principe d'approbation naturel. Cependant, si on s'interroge sur l'origine d'un tel sens, on verra qu'il est issu d'un mécanisme complexe, un mécanisme de sympathie. Peut-on alors encore parler de sens moral à la place de sympathie ? Oui. Tout dépend du point de vue autour duquel on se place. Si l'on considère le mécanisme caché, mécanisme dont nous n'avons pas même conscience, au moment de l'action, dans la vie de tous les jours, on parlera de sympathie. Si, par contre, on décide de parler du résultat, de la perception que nous avons au moment de l'action, dans la vie pratique, alors on parlera de sens moral, parce que c'est sous cette forme que l'expérience morale se manifeste à nous. On pourra alors dire, comme Hume :

De cette façon, quand nous déclarons qu'une action ou un caractère sont vicieux, tout ce que nous voulons dire est que, selon la constitution de notre nature, nous expérimentons une sensation ou sentiment de censure quand nous les contemplons. Le vice et la vertu, par conséquent, peuvent être comparés aux sons, couleurs, chaleur et froid, lesquels, selon la philosophie moderne, ne sont pas des qualités dans les objets, mais des perceptions dans l'esprit. Et cette découverte de la morale, comme celle de la physique, doit être vue comme un progrès considérable dans les sciences spéculatives, bien que, exactement comme celle-ci, elle a peu ou n'a aucune influence dans la pratique²¹.

Et nous concluons, une nouvelle fois, sur la différence de point de vue entre la philosophie de Hutcheson et celle de Hume : là où Hume affirme

21. *Op. cit.*, III i 1 26 : *So that when you pronounce any action or character to be vicious, you mean nothing, but that from the constitution of your nature you have a feeling or sentiment of blame from the contemplation of it. Vice and virtue, therefore, may be compar'd to sounds, colours, heat and cold, which, according to modern philosophy, are not qualities in objects, but perceptions in the mind : and this discovery in morals, like that other in physics, is to be regarded as a considerable advancement of the speculative sciences ; tho', like that too, it has little or no influence on practice.*

tout naturellement le peu d'impact de la présente découverte, Hutcheson s'appliquera, toute sa vie, à démontrer comment une telle découverte a tout à voir avec la pratique et a donc, bien au contraire, une influence à ne surtout pas négliger ; et ce, dans toutes ses implications. Or, il s'agit là d'une différence de point de vue, répéterons-nous ; de point de vue ? Une différence qui, dans tous les cas, est bien révélatrice de la relation délicate et complexe qui est celle d'un peintre et d'un anatomiste, en admettant, par ailleurs, que Hutcheson ait un jour accepté, de bonne grâce, la comparaison faite par Hume.

Bibliographie

Œuvres de Hutcheson et de Hume

- Hume, D., *A Treatise of Human Nature*, D. F. Norton & M. J. Norton (Eds.), Oxford, Oxford University Press, 2007.
- Hutcheson, F., *An Essay on the Nature and Conduct of the Passions and Affections. With Illustrations upon the Moral Sense. By Francis Hutcheson, LL.D. Late...*, Glasgow, Robert and Andrew Foulis editors, 1769.
- Hutcheson, F., *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue in Two Treatises*, Glasgow, Robert and Andrew Foulis editors, 1772.
- Hutcheson, F., *Collected works of Francis Hutcheson*, Hildesheim, Zürich, New York, G. Olms, 1990.
- Hutcheson, F., *Essai sur la nature et la conduite des passions et affections avec illustrations sur le sens moral*, trad. fr. par Olivier Abiteboul, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Hutcheson, F., *Recherche sur l'origine de nos idées de la beauté et de la vertu*, trad. fr. par Anne-Dominique Balmès, Paris, Vrin, 1991.

Littérature secondaire et philosophie contemporaine

- Abramson, K., « Hume's Distinction between Philosophical Anatomy and Painting », *Philosophy Compass* 2.5 (2007), p. 680-698.
- Biziou, M., *Shaftesbury. Le sens moral*, Paris, PUF, 2005.
- Abramson, K., « Kant et Smith, critiques de la philosophie morale de Hume », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 190, 4, (Octobre-Décembre 2000), p. 449-464.
- Brahmi, F., « Sympathie et individualité dans la philosophie politique de David Hume », *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger*, 182, 2 (avril-juin 1992), p. 201-227.
- Brugère, F., *Théorie de l'art et philosophie de la sociabilité selon Shaftesbury*, Paris, Champion, 1999.
- Buckle, S., *Hume's Enlightenment Tract*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

- Cunningham, A. S., « The Strength of Hume's "Weak" Sympathy », *Hume Studies* 30, 2 (2004), p. 237-256.
- Darwall, S., *The British Moralists and the Internal 'Ought' : 1640-1740*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995. R. Dégremont, « Le Principe de la morale », *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 1, 135 (2010), p. 45-56.
- Gill, M. B., « Fantastick Associations and Addictive General Rules : A Fundamental Difference between Hutcheson and Hume », *Hume Studies* XXII, 1 (April, 1996), p. 23-48.
- Immerwahr, J., « The Anatomist and the Painter : The Continuity of Hume's Treatise and Essays », *Hume Studies* XVII, 1 (April, 1991), p. 1-14.
- Jaffro, L. (dir.), *Le sens moral. Une histoire de la philosophie morale de Locke à Kant*, Paris, PUF, 2000.
- Jaffro, L., *Éthique de la communication et art d'écrire. Shaftesbury et les Lumières anglaises*, Paris, PUF, 1998.
- Kirby, B., Hume, « Sympathy, and the Theater », *Hume Studies* XXVIX, 2 (November, 2003), p. 305-325.
- Korsgaard, C., *Creating the Kingdom of Ends*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Korsgaard, C., *The Sources of Normativity*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Lazzeri, C., « La Querelle de l'intérêt et de la sympathie. Petite anthologie philosophique des XVII^e et XVIII^e siècles », *Revue du MAUSS* 1, 31 (2008), p. 33-66.
- Mackie, J. L., *Hume's Moral Theory*, London, Routledge, 1980.
- Mackie, J. L., *Ethics Inventing Right and Wrong*, Londres, Pelican Books, 1977.
- Malherbe, M., « Hume and the Art of Dialogue », in *Hume and Hume's Connections*, M. A. Stewart (dir.), J. P. Wright (dir.), University Park, Pennsylvania State University Press, 1995, p. 201-223.
- Moore, J., « Hume and Hutcheson », in *Hume and Hume's Connections*, M. A. Stewart (dir.), J. P. Wright (dir.), University Park, Pennsylvania State University Press, 1995, p. 23-57.
- Norton, D. F., *David Hume, Common-Sense Moralist, Sceptical Metaphysician*, Princeton, Princeton University Press, 1982.
- Pitson, A. E., « Projectionism, Realism, and Hume's Moral Sense Theory », *Hume Studies* XV, 1 (April 1989), p. 61-92.
- Pitson, T., « Sympathy and Other Selves », *Hume Studies* XXII, 2 (November, 1996), p. 255-272.
- Scott, W. R., *Francis Hutcheson : His Life, Teaching and Position in the History of Philosophy*, Londres, Thoemmes Press, 1900/1992.

- Shaver, R., « Hume's Moral Theory ? », *History of Philosophy Quarterly*, 12, 3 (Jul., 1995), p. 317-331.
- Shaw, D., « Hume's Moral Sentimentalism », *Hume Studies* XIX, 1 (April, 1993), p. 31-54.
- Slote, M., « Moral Sentimentalism », *Ethical Theory and Moral Practice*, 7, 1 (Mar., 2004), p. 3-14.
- Smith, N. K., *The Philosophy of David Hume : A Critical Study of its Origins and Central Doctrines*, Londres et New York, Macmillan, 1941.
- Stewart, M. A., « Two Species of Philosophy : The Historical Significance of the First *Enquiry* », in *Reading Hume on Understanding*, Peter Millican (dir.), Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 67-95.
- Volpato Dutra, D. J., « Hume contra Hume », *Revista Portuguesa de Filosofia* 60, 1 (Jan.-Mar., 2004), p. 81-107.
- Wood, P. B., « Science and the Pursuit of Virtue in the Aberdeen Enlightenment », in *Studies in the Philosophy of the Scottish Enlightenment*, M. A. Stewart (dir.), Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 127-49.

La cathédrale d'ombre
La portée philosophique des interprétations
de l'architecture gothique, depuis Goethe et Hugo

Julien Chane-Alune

Un présupposé tenace, qui a tout l'air d'être de bon sens, eu égard à l'obscurité parfois impénétrable de certaines cathédrales gothiques, laisse croire que celles-ci, avec leurs murs ouverts par d'immenses et nombreux vitraux et leurs volumes d'une hauteur vertigineuse, sont pensées et bâties pour constituer des totalités lumineuses où chaque élément concourt à l'unité de l'ensemble. Une certaine répugnance moderne semble interdire de voir dans l'obscurité régnant à l'intérieur des cathédrales, effaçant les contours, confondant les formes, et laissant la multiplicité des détails primer sur l'unité de l'ensemble autre chose que les effets néfastes du temps et du mauvais entretien.

Est-ce vraiment le cas ? Bien sûr, le manque d'informations et de sources directes sur les ambitions des bâtisseurs de cathédrales rend très difficile toute réponse trop tranchée. Pourtant, les discours sur une métaphysique de la lumière qui aurait présidé aux édifications gothiques sont, depuis une dizaine d'années au moins, de plus en plus discutés. Les recherches historiques mettent désormais l'accent sur le rôle esthétique, théologique et dramaturgique d'une pénombre omniprésente qui n'aurait rien d'accidentel. Selon ces recherches, tout porterait à croire que les cathédrales ont été pensées de manière à être des monuments d'obscurité. S'il y a bien une utilisation ingénieuse et originale de la lumière, par exemple à travers le vitrail, cette lumière n'a pas pour but d'illuminer le volume de la cathédrale afin d'en manifester une hypothétique unité : elle veut au contraire rendre éclatant le vitrail *seul*, par contraste avec la pénombre environnante, et mettre en valeur certaines parties, comme le chœur, en les détachant sur fond d'obscurité. Les progrès de l'histoire de l'art sur ce point méritent amplement d'être analysés du point de vue philosophique, car ils impliquent au moins deux questions : d'où vient cette idée qu'une cathédrale devrait

être baignée d'une lumière diaphane ? Et surtout : quelle valeur esthétique et noétique accorder à l'obscurité gothique et à l'absence d'harmonie qu'elle implique ?

À la fin du XVIII^e siècle le jeune Goethe va donner le *la* d'une lecture « classiciste » de l'art gothique qui, malgré que son auteur l'ait reniée dès son retour d'Italie, se répandra notamment chez ceux qui considéreront le gothique comme un style original allemand. Mais en France, un autre auteur non moins influent dans son siècle donne de la cathédrale gothique une lecture tout à fait différente, et en fait un personnage conceptuel d'une dimension spectaculaire inégalée : *Notre-Dame de Paris*, écrit en 1831, impose à la pensée un monstre de ténèbres. Depuis Hugo, d'autres historiens et philosophes de l'art ont pris au sérieux cette part d'ombre et peignent de la cathédrale gothique un tout autre portrait. Si la pensée *veut* voir dans la cathédrale un monument de diaphanéité céleste, n'est-ce pas, peut-être, parce qu'elle *craint* la valeur noétique de l'ombre ?

Le grand écart interprétatif de Goethe et des classiques allemands : la cathédrale entre totalité harmonieuse et multiplicité irréductible

En gardant l'appellation « gothique » (au lieu de « tudesque » par exemple), la postérité ne pouvait pas faire de meilleur compliment aux cathédrales du Moyen-Âge, car en conservant un terme condamnant un style obscur, barbare, sans ordre et sans harmonie¹, elle a reconnu leur ambition de rompre l'harmonie classique en abandonnant l'exigence des justes proportions. La règle de la cathédrale gothique est bien celle, assumée, de la disproportion, à commencer dans sa verticalité, bien trop importante par rapport à la largeur de la base de l'édifice. Les ingénieuses trouvailles des contreforts et des arcs-boutants servent précisément à rendre possible cette verticalité excessive, qui choque la vue :

Quand on entre dans une cathédrale gothique, la première sensation que l'on éprouve est vraiment celle d'une hauteur qui coupe la respiration, effet qui est dû à la dimension verticale de la nef centrale (Notre-Dame de Paris a 35 mètres de hauteur, la cathédrale de Reims 38, Notre-Dame d'Amiens 42) ainsi qu'au rapport entre la largeur et la hauteur de la nef elle-même ; en effet la première est toujours extrêmement réduite par rapport à la seconde : dans la cathédrale de Chartres, le rapport est de 1 à 2,6, dans Notre-Dame de Paris de 1 à 2,75, et dans la cathédrale de Cologne, il arrive à 1 sur 3,8².

1. « Il y a tant de saillies, de ruptures, de modillons, de vrilles, que tout semble disproportionné. [...] Que Dieu préserve tout pays de cette conception et de cette manière de bâtir ! Leur difformité à l'égard de la beauté de nos monuments fait que ces ouvrages ne méritent pas qu'on en parle plus longtemps », écrit Vasari dans *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (trad. A. Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1985, vol. I, p. 101).

2. M. C. Gozzoli, « L'Art gothique », in *Connaitre l'art*, Paris, Comptoir du livre, 1998, p. 93.

Cette disproportion volontaire entre hauteur et largeur a pour effet de mettre le fidèle, non pas dans une disposition de confortable contemplation, mais de fascination inquiète. Le dégoût de l'historien de la Renaissance ou de l'esthète classique devant l'œuvre gothique est le signe suffisant de la réussite de cette rupture avec les règles classiques de proportion et d'harmonie. Pourtant, loin d'éprouver cette répugnance, le jeune Goethe commence par louer, dans son texte fameux « Sur l'architecture allemande », la majesté de la cathédrale de Strasbourg. Cette apologie repose sur trois arguments principaux. Premièrement, la dimension personnelle de l'œuvre : à travers la cathédrale, c'est son architecte, Erwin von Steinbach, qui laisse un témoignage de sa pensée « totale, grande, et d'une beauté nécessaire jusque dans sa partie la plus infime »³ – notons que Goethe parle bien ici de la *pensée* de l'architecte et non pas de l'œuvre elle-même. Deuxièmement, l'effort de création originale, modèle d'expression « d'une âme allemande, puissante et rugueuse »⁴, par opposition à la fois à « la scène cléricale, bornée et pleine de ténèbres du Moyen-Âge »⁵, et aux contemporains, artistes allemands, vils compilateurs qui « collectionnent des plantes étrangères pour leur propre perte »⁶. Troisièmement, l'unité majestueuse et harmonieuse de l'œuvre elle-même, « créée comme totalité caractéristique par l'unité du sentiment »⁷ de son auteur. Pourtant, ces éléments s'avèrent être faux tous les trois. On le sait désormais, loin du style allemand loué par le jeune *Stürmer und Dränger* (initiant par là une interminable querelle franco-allemande sur sa nationalité d'origine), la cathédrale de Strasbourg s'apparente au style français, et Erwin von Steinbach, mort en 1318, ne fut que l'un des nombreux maîtres d'œuvre qui se sont succédés, de 1176 à 1439, sur ce chantier de deux siècles et demi⁸.

Mais c'est le troisième argument, d'ordre esthétique, qui s'avère le plus intéressant. Goethe croit si bien voir dans l'édifice l'expression d'une volonté d'harmonie d'un tout constitué de parties s'unissant les unes avec les autres, que le terme même de « gothique », au-delà des disputes historiques et nationales⁹, lui semble une injustice insupportable. Loin d'une œuvre monstrueuse faite de disproportions et d'excès, elle dégage au contraire une volonté d'unité harmonieuse car « tout ici, jusqu'au plus infime filament,

3. Goethe, « Architecture allemande », in *Écrits sur l'art*, textes choisis et traduits par Jean-Marie Schaeffer, Paris, Klincksieck, 1983, p. 65. Nous nous référerons à cette petite anthologie, rééditée depuis chez Flammarion, pour nos références à Goethe.

4. *Ibid.*, p. 72.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

7. *Ibid.*, p. 71.

8. Cf. R. Recht, *Les Bâisseurs des cathédrales gothiques*, Éditions Les musées de la ville de Strasbourg, Strasbourg, 1989.

9. « Et comment pourrais-je ne pas me fâcher, saint Erwin, lorsque les esthéticiens allemands diminuent ton œuvre en lui accolant le nom de gothique, se fiant aux calomnies de voisins envieux ? ». – Goethe, « Architecture allemande », in *Écrits sur l'art*, *op. cit.*, p. 70.

était forme et concourait à la finalité du Tout »¹⁰. Mais c'est parce que Goethe se met en condition de n'y voir que ce qu'il veut, qu'il peut parler tout à son aise d'une totalité harmonieusement réglée. En restant sur le parvis et en la contemplant de l'extérieur sans jamais y entrer, il considère la cathédrale comme une sorte d'immense sculpture, et non comme un bâtiment fonctionnel. Eût-il pénétré à l'intérieur, cette totalité qu'il avait à cœur d'embrasser à travers l'élancement de l'ensemble aurait sans doute complètement disparu à ses yeux. Et il n'aurait pas pu continuer d'ignorer sa vocation culturelle, passée sous silence dans le texte de 1772.

En réalité, tout se passe comme si Goethe s'émerveillait de la *beauté classique* des cathédrales gothiques, beauté dont il ne découvrira la règle que lors de son voyage en Italie. Les critiques visant un art soi-disant « indéterminé, désordonné, contre-nature, compilé, raccommode »¹¹, qu'il dénonçait tantôt, il les reprendra à son compte quand il s'agira de combattre dans le camp des classiques. On peut relire à cet égard l'introduction qu'il publia en 1798 pour la revue *Les Propylées*, dénonçant le style néogothique des jeunes artistes, style qui lui apparaît désormais désordonné et sans goût : « En rehaussant de plus en plus les bas-reliefs, en en détachant ensuite différentes parties, puis des figures, en y ajoutant finalement des bâtiments et des paysages, de sorte que la représentation était à moitié de la peinture et à moitié un jeu de marionnettes, on s'est éloigné de plus en plus de l'art véritable »¹².

Faute de règle, la totalité qu'il voyait à Strasbourg a désormais disparu au profit d'une addition de parties sans unité. Sans l'harmonie qui faisait que chaque élément particulier paraissait prendre naturellement sa place dans l'ensemble totalisant de l'édifice, ceux-ci apparaissent maintenant dans leur singularité, et l'impression de totalité a complètement disparu. Pour un classique, la clarté et l'accessibilité d'un plan d'ensemble doit se laisser voir et se laisser identifier comme la projection de la pensée dans l'édifice, laquelle s'y reconnaît et s'y retrouve comme en elle-même. Il s'agit là de l'idée classique selon laquelle « toute œuvre d'art éminente représente la nature humaine »¹³ et que les œuvres d'art réussies « donnent à l'homme un sentiment d'aise vis-à-vis de lui-même »¹⁴. Autrement dit, l'œuvre d'art doit parler un langage humain, situer l'homme au sein d'une cosmologie, et tout cela afin de lui rendre le monde plus lisible, plus compréhensible, plus domestique.

Or la dynamique pour ainsi dire surhumaine de la cathédrale semble bien contrevenir à cette règle. Le Goethe héraut du classicisme, contrairement au jeune étudiant strasbourgeois, en avait parfaitement saisi la

10. *Ibid.*

11. *Ibid.*, p. 81.

12. *Ibid.*, « Introduction aux Propylées », p. 156.

13. *Ibid.*, « Sur Laocoon », p. 165.

14. *Ibid.*, « Introduction aux Propylées », p. 160.

cause : la fonction religieuse de la cathédrale. Une de ses maximes, à la même époque, dit d'ailleurs que « les temples de l'Antiquité font converger la divinité dans l'homme ; les églises du Moyen-Âge en revanche tendent vers le Dieu des cieux »¹⁵. Mais, dans le même temps qu'il reconnaît l'expression de la transcendance divine, il condamne son effet sur la pensée. Surenchérissant à un article de son ami Meyer dans les *Propylées*, il demande : « Qui a jamais senti son esprit envahi d'une sérénité calme et active dans un édifice barbare, dans les couloirs obscurs d'une église gothique ou d'un château médiéval ? »¹⁶.

Tout l'enjeu du style gothique, comprend Goethe, est d'égarer le regard (et, à travers lui, la pensée) afin de le priver des repères qui lui sont garantis par une règle de proportions anthropométriques. L'évocation de la transcendance divine se fait en perdant la perception dans une verticalité, un mouvement et un foisonnement de détail tels qu'ils interdisent tout repos et toute appréhension globale. Le mouvement et le parcellaire priment. Lorsque le plan d'ensemble ou l'idée générale ne sont pas immédiatement perceptibles, et que la forme générale n'est pas mise en valeur par la lumière mais se fond au contraire dans la pénombre et l'excès de détails, le spectateur se trouve réduit à considérer tous les éléments indépendamment les uns des autres, à passer constamment de l'un à l'autre en quête d'un lien formel, et cette impossibilité d'une vue synthétique constitue en soi un obstacle pour la pensée qui ne trouve pas dans la perception de quoi contenter son besoin de totalité. Robson-Scott a pu montrer la radicalité du revirement de Goethe et sa dénonciation du parcellaire après son voyage en Italie :

La vision du gothique qu'il défendait alors était l'exact opposé de celle de l'auteur de l'essai sur Erwin, pour qui la cathédrale tenait du sublime et de la noblesse de l'expression d'un « esprit titanique ». C'était, par-dessus tout, un organisme vivant, un tout organique. Désormais le gothique est *multiplizierte Kleinheit* [petitesse multipliée], sans relations entre les parties, et l'ornement gothique n'est plus ni fonctionnel ni organique, mais simplement « incrusté » comme un enjolivement superficiel¹⁷.

Malgré ce revirement de Goethe (temporisé en 1823 par une notice expliquant qu'il faut bien accorder une certaine valeur historique à

15. *Ibid.*, « Maximes et réflexions », p. 326.

16. Cité par W. D. Robson-Scott, *The literary Background of the Gothic Revival in Germany*, op. cit., p. 167. Nous traduisons de l'anglais.

17. W. D. Robson-Scott, *The literary Background of the Gothic Revival in Germany*, op. cit., p. 165-166. Nous traduisons de l'anglais : *Indeed the view of Gothic which then now holds is the precise opposite of that of the author of the Erwin essay, for whom the minster was something sublime and noble in the expression of a 'titan spirit'. Above all it was a living organism, an organic whole. Now Gothic is 'multiplizierte Kleinheit', without relationship between the parts, and Gothic ornament is neither functional nor organic, but merely 'stuck on' as a superficial embellishment.*

l'architecture gothique¹⁸), les romantiques allemands après lui intégreront l'idée que la cathédrale inscrit dans la pierre, par le biais de l'expression esthétique, le besoin métaphysique d'harmonie d'un monde à la mesure de l'homme dont le volume diaphane rendrait les contours et la circonférence appréhensibles. Pourtant le terme de « gothique » va se maintenir. Plus tard, Hegel affirmera à son tour l'origine allemande de ce style mais préférera s'en tenir à l'« ancienne appellation qui est plus courante »¹⁹. Paradoxalement, l'idée d'une totalité unifiée de la cathédrale perdurera elle aussi : Schlegel écrit dès 1806 à propos de la cathédrale de Cologne qu'« il faut considérer les statues en pierre des églises gothiques comme de simples structures et ornements. La partie doit servir le tout »²⁰.

Les tentatives de « récupération classique » de la cathédrale gothique contredites par les avancées de l'histoire de l'art

On se rend compte de la pénétration de cette lecture « classique » du gothique quand on lit, par exemple au détour d'un texte de Schopenhauer, que selon lui « la philosophie de Kant rappelle d'une manière très frappante l'architecture gothique » : on y reconnaîtrait « son goût pour ce genre de symétrie qui aime les combinaisons compliquées, qui se plaît à diviser et subdiviser indéfiniment, toujours d'après le même ordre, précisément comme dans les églises gothiques »²¹. Le style gothique reposerait donc, à en croire Schopenhauer, sur une logique d'exposition discursive analytique. C'est la même idée que l'on retrouvera développée par Erwin Panofsky en 1951 ; mais avant Panofsky, plusieurs historiens allemands, dans la première moitié du XX^e siècle, auront d'abord accrédité cette lecture et répandu l'idée d'une vision totalisante, unifiant, dans un plan d'ensemble, jusqu'au moindre détail, et dont la lumière serait le liant. L'esthétique gothique aurait alors une vocation gnoséologique : celle de traduire et de manifester esthétiquement l'accord structurel entre la raison discursive et l'expression holistique de la transcendance.

18. Goethe, *Von der Deutsche Baukunst* (1823), in *Sämtliche Werke*, Munich, Carl Hanser Verlag, 1993, vol. 13.2, « Die Jahre 1820-1826 », p. 164.

19. Hegel, *Cours d'esthétique*, trad. J.-P. Lefebvre et V. von Schenk, Paris, Aubier, 1996, p. 331. Pour une analyse esthétique de la définition hégélienne de la cathédrale et du style gothique, qui est hors de notre propos ici, nous renvoyons à notre thèse « Le concept philosophique du gothique », soutenue à l'Université Paris I, p. 343-354.

20. Traduit et cité par W. Schlink, « Existait-il un programme d'ensemble pour les cathédrales au Moyen-Âge ? », trad. A. Virey-Wallon, in *Le monde des cathédrales*, sous la direction de R. Recht, Actes du colloque organisé par le Musée du Louvre, Paris, La Documentation Française, 2003, p. 16.

21. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, Paris, P.U.F./Quadrige, 2004.

Ces analyses font l'objet de plus en plus de critiques. Wilhelm Schlink, dans un cycle de conférence en 2000 qui reprend les avancées de la recherche sur ce point à la fin du XX^e siècle, se propose de « mettre en doute la “belle” unité de la cathédrale gothique »²². Il pointe certains historiens allemands et leur enthousiasme holistique pour le moins suspect. Hans Jantzen d'abord : « La lumière pourpre de la cathédrale de Chartres contribue à l'impression de ravissement suscitée par l'espace intérieur »²³. Hans Sedlmayr (dont Wilhelm Schlink soulignera, à la suite de Roland Recht, que son engagement aux côtés des nazis n'était sans doute pas étranger à ses analyses esthétiques) ensuite : « Que l'ardente lueur des verrières de la cathédrale évoque des parois de pierres précieuses est une évidence [...]. La myriade de leurs formes individuelles font de la cathédrale le reflet du monde céleste »²⁴.

L'idée développée par ces historiens (et d'autres) est la suivante : si la cathédrale gothique, dans sa structure même, correspond bien à un programme d'ensemble, dans le souci de manifestation d'une totalité harmonieuse, alors la lumière est ce qui permet d'unifier, dans le volume de l'édifice, la multiplicité de détails formels et la variété de l'iconographie, mêlant les scènes les plus diverses de l'Ancien ou du Nouveau Testament. Pour soutenir que les bâtisseurs avaient en tête de figurer une unité surnaturelle, il faut que le volume soit baigné de lumière céleste (car pour Sedlmayr « ici nous sommes au Ciel et c'est moins l'instruction qui nous attend que l'illumination »²⁵). Or, analyse Wilhelm Schlink, aucun programme d'ensemble ne saurait être reconnu de manière indiscutable. Peter Kurmann, dans le même cycle de conférences, reprend cette idée de figuration céleste ou surnaturelle et, s'il accorde que « du point de vue théologique, tout édifice religieux consacré est une représentation de la Jérusalem céleste »²⁶, il considère qu'il faut néanmoins abandonner « définitivement l'idée que la cathédrale gothique a exprimé l'image de la Jérusalem céleste par sa structure et par ses formes architecturales »²⁷. Il partage avec Roland Recht et Wilhelm Schlink l'idée que Sedlmayr et les autres, faisant de la cathédrale un monument « surnaturel », se paient d'« interprétations entièrement gratuites dont on chercherait en vain le fondement historique dans les sources liturgiques ou littéraires du Moyen-Âge »²⁸.

22. W. Schlink, « Existait-il un programme d'ensemble pour les cathédrales du Moyen-Âge ? », *Le monde des cathédrales*, op. cit., p. 15.

23. *Ibid.*, p. 17.

24. *Ibid.*

25. *Ibid.*

26. P. Kurman, « La cathédrale gothique est-elle l'image de la Jérusalem céleste ? », in *Le monde des cathédrales*, op. cit., p. 45.

27. *Ibid.*, p. 50.

28. *Ibid.*

Ni « programme d'ensemble », ni image fidèle de la « Jérusalem céleste » : on ne voit plus alors très bien la justification de la volonté totalisatrice et unificatrice qui aurait présidé à l'élaboration conceptuelle des cathédrales gothiques. Elle serait donc bien gothique au sens premier du terme : sans unité préalable, elle serait composée de parties indépendantes les unes des autres, assemblage d'une multiplicité sans ambition de constituer une totalité harmonieuse.

Paul Frankl, recherchant la meilleure manière de définir « l'essence du gothique », parviendra en 1960 à la conclusion suivante : « L'essence de sa forme comme du sens du gothique, c'est le parcellaire ; ce qui veut dire que chaque partie est le fragment d'un tout qui ne saurait être qu'un fragment d'infinité »²⁹. Le mot « parcellaire », *partiality* en anglais, est particulièrement intéressant puisqu'il signifie à la fois une subjectivité exclusive et un souci du particulier au détriment du général. Il ne faut pas le traduire en français par « partialité », qui signifie la prise en compte d'une partie au lieu d'un ensemble, mais par « parcellaire », que nous entendons comme une partie d'un ensemble qui ne peut pas être totalisé. Le parcellaire s'illustre exemplairement dans les très nombreuses cathédrales où les deux clochers qui dominent la façade ne sont pas similaires (où parfois le second n'est même pas construit – comme à Strasbourg...). Certes, cela s'explique historiquement par la longue durée des travaux, ou par les destructions (incendies ou catastrophes) imposant des reconstructions ; mais nous voyons bien, au-delà de ces raisons contingentes, que les maîtres d'œuvre ne se sentaient nullement obligés de construire (ou reconstruire) les tours à l'identique. Cela aurait été intolérable dans une œuvre classique où l'harmonie est le maître-mot, puisque c'est elle qui produit l'idée de totalité, but ultime de l'œuvre. En revanche, dans le style gothique, chaque tour est une œuvre en elle-même et se passe parfaitement de l'appréciation générale d'un ensemble qui n'est pas valorisé en tant que totalité unifiée. C'est là, exemplairement, l'esprit du parcellaire qui est à l'œuvre. Cet esprit, qui selon Frankl constitue « l'essence du gothique », s'explique donc moins par un souci du détail, qu'on trouve aussi bien dans d'autres styles³⁰, qu'à un processus d'effacement des limites totalisatrices de l'édifice causé par la surenchère de détails. Ce que Frankl réprecise quelques lignes après :

L'essence du gothique peut donc être décrite comme le principe du parcellaire appliqué à l'architecture des églises romanes, qui existait déjà, à

29. P. Frankl, *The Gothic. Literary sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton University Press, 1960, p. 830. Nous traduisons : *Both the meaning and the form of this essence are partiality ; that means that each part is a fragment of a whole which itself tends to be only a fragment of infinity.*

30. *Partiality is the essence of many another style and consequently the essence of Gothic is not exhausted by this one word. It is characteristic of the essence of Gothic that this partiality came to dominate church building in its earliest stage of Romanesque (ibid.).* Nous traduisons : « Autrement dit, le gothique ne se réduit pas à une esthétique du parcellaire, mais à une volonté de s'imposer contre l'idée classique d'une limitation totalisante de l'édifice ».

partir de 1093 environ. Cette essence était dotée de la puissance créatrice de produire des nouvelles formes en harmonie avec elle-même, et peu à peu s'est libérée de tout ce qui était roman et « total »³¹.

Deux objections doivent maintenant être considérées. La première porte bien sûr sur le rôle des vitraux. N'ont-ils pas pour vocation, comme le pensaient Jantzen ou Sedlmayr, d'illuminer « l'espace intérieur » et ce faisant d'unifier les différentes dimensions de l'édifice au sein d'une totalité diaphane et harmonieuse ? Certes, toutes les recherches sur l'art des vitraux mettent constamment en avant l'art de la lumière et l'ingéniosité des coloristes : « Or, combien de théories – celles sur la diaphanéité en particulier –, combien d'interprétations formalistes tendant à définir les qualités spécifiques de l'espace gothique se trouvent ruinées lorsque l'œil cherche à lire l'intérieur de l'édifice gothique non plus comme un jeu de formes tridimensionnelles articulées, mais comme une construction illusionniste à laquelle conduisent des effets colorés, pouvant contrarier l'architecture »³², remarque Roland Recht.

Ce dernier invite à se séparer pour de bon d'un présupposé qui a la vie dure : les vitraux ne sont pas des fenêtres qui ouvriraient la cathédrale sur le monde extérieur. S'ils utilisent avec ingéniosité la lumière naturelle, ce n'est pas pour *éclairer* l'intérieur mais pour *briller*, et ainsi mettre en valeur les scènes qu'ils représentent. Éclairer et briller sont deux choses bien différentes. L'historien des couleurs Michel Pastoureau a bien montré comment, depuis la basse antiquité au moins, on pouvait définir chaque couleur non pas en fonction de sa valeur chromatique mais en fonction de sa brillance :

Pour nommer la couleur, le paramètre de luminosité est plus important que celui de la coloration. Le lexique cherche d'abord à dire si la couleur est mate ou brillante, claire ou sombre, dense ou diluée, ensuite seulement si elle s'inscrit dans la gamme des blancs, des noirs, des rouges, des verts, des jaunes ou des bleus. [...] Le rapport à la lumière prime tout le reste³³.

Cela s'applique à l'art des vitraux : « Pour l'homme du Moyen-Âge, la lumière était une des formes de manifestation de Dieu, si bien qu'il voyait dans les vitraux translucides des représentations de la parole du Seigneur. Les théologiens leur attribuait la vertu d'éclairer l'humanité et de l'écarter du mal », souligne Brigitte Kurman-Schwarz³⁴. Roland Recht rappelle que

31. *Ibid.*, p. 831. Nous traduisons : *The essence of Gothic can thus also be described as the principle of partiality applied to the historically existing Romanesque church architecture from about 1093 on, and this essence was endowed with the creative power to produce new forms that were in harmony with itself, that gradually freed it from everything Romanesque and "total"*.

32. R. Recht, *Le Croire et le voir*, Paris, Gallimard, 1999, p. 229.

33. M. Pastoureau, *Noir, histoire d'une couleur*, Paris, Seuil, 2008, p. 28.

34. B. Kurman-Schwarz, « Le Vitrail gothique », *L'Art Gothique*, sous la direction de Rolf Toman, Cologne, Könemann, 1998, p. 469.

« avant de constituer une apologie de la lumière, le vitrail est une image, et en tant que tel, doit être lu comme un récit »³⁵. Ces remarques doivent nous interroger : comment cela aurait-il été possible si le rôle du vitrail était d'éclairer ? Le vitrail aurait été éblouissant et par conséquent illisible. Autant vouloir regarder le soleil en face. Ce qu'on appelle la « théologie de la lumière » ne saurait donc être compris en un sens moderne qui consisterait à dissiper l'obscurité au profit d'un « tout-lumineux ». C'est bien plutôt l'inverse : l'obscurité envahissant tout le volume de la cathédrale permet de laisser contraster efficacement les brillances des vitraux. Celles-ci ressortent d'autant plus que la pénombre règne à l'intérieur. Ils servent de modèles spirituels à la conversion du pèlerin qui se retrouve perdu dans l'ombre de la cathédrale comme l'homme pécheur dans le monde.

Malgré cela, une volonté moderne, depuis deux siècles au moins, est à l'œuvre, pour dissiper à tout prix cette obscurité. Elle passe en premier lieu par la pose de vitres blanches translucides en remplacement des vitraux colorés. Victor Hugo, déjà, dénonçait cette tentative de récupération grossière par la pensée classique de la cathédrale gothique :

Et qui a mis de froides vitres blanches à la place de ces vitraux « hauts en couleur » qui faisaient hésiter l'œil émerveillé de nos pères entre la rose du grand portail et les ogives de l'abside ? Et que dirait un sous-chantre du seizième siècle, en voyant le beau badigeonnage jaune dont nos vandales archevêques ont barbouillé leur cathédrale ? [...] Il croirait que le lieu saint est devenu infâme, et s'enfuirait³⁶.

La restauration, partout en Europe, des cathédrales partiellement détruites au cours du XX^e siècle, a souvent été le prétexte tout trouvé pour faire poser ces vitres blanches. Aujourd'hui, à grand renfort de lumières artificielles, l'ombre qui les constituait se voit dans certains cas définitivement dissipée par une clarté de mauvais aloi, mais qui – c'est là le point important – semble plaire et reconforter l'esprit moderne. Si le désir de faire de la cathédrale un monument lumineux est si important aujourd'hui, c'est peut-être parce que le rôle esthétique de la lumière se double d'une valeur noétique indéniable : la pensée n'est-elle pas constamment comparée, voire identifiée à une instance éclairante ? Ne voit-elle pas ses représentations ; ne fait-elle pas la lumière sur quelque objet en résolvant les problèmes qui lui sont liés ; n'est-elle pas *lucide* quand elle se représente le monde tel qu'il est objectivement (ou du moins le croit-elle) ? Le règne de la lumière, c'est la traduction esthétique du règne de la pensée. Et comment la cathédrale, édifice si ingénieux et si ambitieux, pourrait-elle être autre chose qu'un chef-d'œuvre de la pensée humaine travaillant, au fond, pour sa propre gloire ?

35. R. Recht, *Le Croire et le voir*, op. cit., p. 240.

36. V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Folio Gallimard, 1984, p. 190.

Il faut à ce stade considérer le cas fondateur de la cathédrale de Saint-Denis, et de la théologie de la lumière que l'abbé Suger a voulu y incarner :

L'œuvre resplendit d'une noble lumière. Que son éclat
Illumine les esprits afin que, guidés par de vraies clartés,
Ils parviennent à la vraie lumière, là où le Christ est la vraie porte³⁷.

Roland Recht nous avertit du piège qu'il y aurait à se contenter de ces quelques vers : « Depuis Panofsky, on a lu ces vers dans la perspective des doctrines néoplatoniciennes, à juste titre, mais, nous semble-t-il, c'est insuffisant »³⁸. En outre, considérer Saint-Denis comme le seul ou même le premier foyer du gothique, donnant au style entier une direction esthétique univoque, reviendrait à commettre une grossière erreur. Entre autres, l'intérêt de la cathédrale de Sens, dont le chantier commence en 1140 « dépasse peut-être celui de Saint-Denis »³⁹. Voici comment Roland Recht y analyse le rôle de la lumière :

Le traitement de la lumière est ici beaucoup plus nuancé que dans le déambulatoire de Suger, où la communication entre les chapelles rayonnantes, ajoutée à la finesse des supports, confèrait une fonction déterminante aux verrières. À Sens, plusieurs données s'opposent à une telle glorification de la lumière : l'obscurité qui règne dans les fausses tribunes et l'existence de voûtes sexpartites dont les voûtants exercent, en quelque sorte, la fonction d'œillères de part et d'autre des baies⁴⁰.

Théologie de la lumière ne veut pas dire omniprésence de la lumière, mais jeu de lumières et d'ombres de manière à établir une dramaturgie, puisqu'il s'agit de rendre *visible* le mystère de la foi. Le mystère et l'inquiétude suscités par l'obscurité contrastent avec la lumière et établissent un espace « cinétique »⁴¹ qui porte toute l'attention du fidèle vers le chœur, centre lumineux qui se détache de l'abside obscure (comme à Chartres, Reims, Paris ou Amiens). Le fidèle est « porté » de l'ombre à la lumière, à travers un chemin de conversion. « En cela, dit Roland Recht, nous sommes plus proches de la mystique bernardienne que de celle de Suger [...]. Ainsi la vérité, au dire de Saint Bernard, vient de l'interaction contrastée de l'ombre et de la lumière »⁴².

Pourtant – et c'est là la deuxième objection qu'il nous faut considérer – les travaux d'Erwin Panofsky, qui firent date dans l'histoire des interprétations de l'art gothique, ont largement contribué à faire de Suger

37. Cité et traduit par R. Recht, *Le Croire et le voir*, op. cit., p. 150.

38. *Ibid.*, p. 150.

39. *Ibid.*, p. 157.

40. *Ibid.*, p. 160.

41. *Ibid.*, p. 165.

42. *Ibid.*, p. 160.

et de l'esthétique néoplatonicienne de Saint-Denis, la matrice du style gothique : « Suger eût-il conscience [qu'il] inaugurerait cette grande synthèse sélective de tous les styles régionaux qui, dans cette Île-de-France jusque-là relativement stérile, devait donner ce que nous appelons le style gothique ? [...] A-t-il su ou pressenti que son enthousiasme instinctif pour la métaphysique de la lumière du Pseudo-Aréopagite et de Jean-Scot Erigène, le plaçait à l'avant-garde d'un mouvement intellectuel ? »⁴³.

Dans un texte décisif sur le sujet, *Architecture gothique et pensée scolastique*, traduit en français par Pierre Bourdieu, Erwin Panofsky part de la coïncidence troublante (qui n'en est pas une, selon lui) de la naissance de la scolastique et de l'architecture gothique, pour tenter de montrer qu'elles partagent le même souci d'accorder la raison et la foi. Pour lui, au tournant du XII^e siècle, les architectes travaillant en Île-de-France ont en commun avec les scolastiques un souci de transparence logique⁴⁴ : les uns rendent manifeste (*manifestatio*) l'architecture logique de leurs raisonnements expurgés de toute rhétorique tandis que les autres construisent en dehors de l'édifice les arcs-boutants qui le soutiennent ; tous sont alors censés viser une fin identique : l'expression de la totalité et d'une concordance (*concordantia*) entre la pensée immanente et le réel transcendant. Panofsky se rattache ainsi explicitement à la tradition interprétative holistique⁴⁵, avec cette originalité qui fait de la construction gothique le pendant architectural de la construction métaphysique classique dionysienne et néoplatonicienne :

Comme la *Summa* scolastique, la cathédrale classique vise, avant tout, à la totalité et tend par conséquent à s'approcher autant que possible d'une solution parfaite et ultime ; on peut donc, à propos du gothique classique, parler d'un plan ou d'un système avec plus d'assurance qu'à propos de n'importe quelle autre période⁴⁶.

Bien sûr, le terme de « classique » ne renvoie pas ici à une période artistique historiquement délimitée. Il a néanmoins un double sens. D'une part, Panofsky distingue un style classique qui « exige un maximum d'harmonie (un style impeccable dans l'écriture, une proportion impeccable) »⁴⁷ d'un style gothique qui, tout comme la scolastique, « réclame un maximum d'explicitation »⁴⁸. D'autre part, ces deux styles

43. E. Panofsky, « L'abbé Suger de Saint-Denis », in *Architecture gothique et pensée scolastique*, trad. P. Bourdieu, Paris, Editions de Minuit, 1967, p. 63.

44. *Ibid.*, p. 102 : « De même que la scolastique classique est dominée par le principe de *manifestatio*, de même l'architecture gothique classique est dominée, comme l'observe déjà Suger, par ce que l'on peut appeler le "principe de transparence" ».

45. Erwin Panofsky l'admet dans la dernière page du texte : « Peut-être [le lecteur] objectera-t-il que l'évolution esquissée ici n'est qu'une actualisation du schème hégélien ». *Ibid.*, p. 130.

46. *Ibid.*, p. 103. Nous soulignons.

47. *Ibid.*, p. 112.

48. *Ibid.*, p. 113.

atteignent leur « classicité » quand ils répondent au mieux à l'idéal fixé, ou, comme l'explique Pierre Bourdieu, à « leurs propres normes de perfection »⁴⁹ : proportion dans un cas, clarification logique dans l'autre. Ainsi, le style gothique atteint un niveau *classique* suivant une définition générale donnée dans *L'œuvre d'art et ses significations*, c'est-à-dire une règle esthétique d'origine grecque et qui « a identifié le principe de beauté à l'accord des parties entre elles et avec le tout »⁵⁰. Or cette règle de classicité est transhistorique et s'applique tant au style classique (grec et romain) ou néoclassique qu'au style gothique. Quant à ce dernier, sa manière originale d'être classique réside dans la manifestation des articulations et des enchaînements de formes variées, de manière à susciter un sentiment de parachèvement de la pensée.

On comprend mieux, dès lors, pourquoi toute mention du parcellaire et de l'obscur a disparu de l'analyse de Panofsky : le moindre détail est illuminé pour mieux renvoyer à la totalité « parfaite et ultime » de l'édifice. Panofsky y voit une mécanique de « l'illumination anagogique »⁵¹ permettant à la pensée de s'élever de la cathédrale matérielle à la cathédrale spirituelle, puisque « notre esprit, dit le Pseudo-Aréopagite [...], peut s'élever à ce qui n'est pas matériel sous la conduite de ce qui l'est »⁵².

C'est tout l'univers matériel qui devient une grande « lumière », composée d'une infinité de petites lumières qui sont comme autant de lanternes [...] ; chaque chose perceptible, qu'elle soit l'œuvre de l'homme ou naturelle, devient un symbole de ce qui n'est pas perceptible, une marche pour l'ascension vers le ciel ; l'esprit humain lorsqu'il s'abandonne à « l'harmonie et au rayonnement » (*bene compactio et claritas*) qui sont le critère de la beauté terrestre, se sent lui-même « guidé » vers la cause transcendante de cette « harmonie » et de ce « rayonnement », qui est Dieu⁵³.

Autrement dit, il s'agirait de s'élever du fini à l'infini « en conférant une expression visuelle au concept d'infini »⁵⁴ : Panofsky, s'il se rattache à cette vision de la cathédrale comme illumination céleste, est celui qui lui donne, grâce au concept d'infini l'assise philosophique la plus solide. Certes, Panofsky, après Hegel, Schlegel et d'autres, identifie avec précision l'*effet d'infini*, les moyens esthétiques mis en œuvre pour l'exprimer (notamment l'effet de perspective) et les nouvelles inquiétudes philosophiques qui le sous-tendent. Mais c'est sur la signification et la nature de cet infini gothique qu'il reste fidèle à la tradition holistique, en en faisant un infini transcendant, continu au fini, éclairant, ou plutôt *illuminant*, la pensée.

49. P. Bourdieu, « Postface », in *Architecture gothique et pensée scolastique*, *ibid.*, p. 163.

50. E. Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations*, trad. Marthe et Bernard Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1969 (1955), p. 152.

51. *Ibid.*, p. 43.

52. *Ibid.*, p. 39.

53. E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, *op. cit.*, p. 40.

54. *Ibid.*, p. 79.

Mais Dieu, à l'époque, n'est pas à proprement parler *infini*. Il est *incompréhensible* et *immense*⁵⁵, c'est-à-dire incommensurable du fait de sa grandeur excédant la mesure de la pensée, ainsi que l'a formulé Anselme de Cantorbéry⁵⁶. L'infinité garde encore beaucoup de la valeur péjorative qu'elle a en grec : *apeira* et *aoristia*, l'illimité et l'indéterminé, sont les déterminations négatives du chaos et de ce qui ne ressort pas de l'ordre du cosmos. L'infinité de la cathédrale n'est pas l'immensité de Dieu : c'est une infinité sombre, négative, qui renvoie plutôt à l'égarement dans laquelle la pensée se perd. Autrement dit, sa hauteur et sa verticalité n'ont pas pour but d'élever la pensée, mais de la laisser *interdite* afin qu'il ne reste plus au pèlerin écrasé sous son poids qu'à s'abandonner à la transcendance divine.

Tout se passe alors comme si l'élan ascendant imprimé par la hauteur permettait à l'âme de se dépouiller de son immanence, dans un mouvement d'écrasement, comme que le suggère Bruno Klein à propos de la cathédrale d'Amiens, commencée en 1220 par Robert de Luzarches :

Celui qui pénètre dans l'église par le portail occidental ne rencontre rien à hauteur du regard : les portants extrêmement minces relèguent dans des zones inaccessibles les parois de la nef centrale [...]. La zone du portail n'offre à hauteur de regard que des petits reliefs, tandis que les scènes de l'histoire sainte qui se trouvent au-dessus se dérobent encore davantage à nous que celles des édifices précédents. Ils obligent les fidèles levant la tête à les voir par en-dessous, une attitude qu'ils devront également prendre à l'intérieur pour admirer l'architecture⁵⁷.

Mais au-delà de la seule hauteur écrasante de la cathédrale d'Amiens (après Chartres, Soissons et Bourges, et juste avant celle de Beauvais commencée en 1226), c'est une ambition primordiale du style gothique qui se trouve dégagée et, à travers elle, sa dimension philosophique et noétique. Car cette hauteur écrasante des vitraux et des triforiums n'a pas d'autre effet, comme nous venons de le voir, que celui de perdre le regard, et, avec lui, la pensée. Ainsi la dramaturgie de la cathédrale, ou son « espace cinétique », pour reprendre l'expression de Roland Recht, est celui d'une démarche de conversion, d'une élévation de l'âme vers Dieu rendue possible par ce trouble de la pensée et dont l'extase mystique est la forme la plus radicale. On peut trouver une transcription philosophique assez révélatrice de cette élévation de l'âme accompagnée d'une stupeur de la pensée, dans celle décrite par Rousseau au sein de la « cathédrale » de la nature :

55. Antoine Côté, dans *L'infinité divine dans la théologie médiévale 1220-1255*, (Paris, Vrin, 2002), montre que c'est d'abord la notion d'immensité qui permet d'affirmer l'incompréhensibilité positive de Dieu, et non celle d'infini qui équivaut encore à une imperfection.

56. « Seigneur, Tu n'es pas seulement tel que plus grand ne peut être pensé, mais Tu es quelque chose de plus grand qu'il ne se puisse penser », Anselme de Cantorbéry, *Proslogion*, trad. M. Corbin, Paris, Cerf, 1986, ch. XV, p. 267.

57. Bruno Klein, « Naissance et formation de l'architecture gothique en France et dans les pays limitrophes », *L'Art Gothique*, op. cit., p. 64.

Alors, l'esprit perdu dans cette immensité, je ne pensais pas, je ne raisonnais pas, je ne philosophais pas ; je me sentais avec une sorte de volupté accablé du poids de cet univers, je me livrais avec ravissement à la confusion de ces grandes idées, j'aimais à me perdre en imagination dans l'espace, mon cœur resserré dans les bornes des êtres s'y trouvait trop à l'étroit, j'étouffais dans l'univers, j'aurais voulu m'élancer dans l'infini. Je crois que si j'eusse dévoilé tous les mystères de la nature, je me serais senti dans une situation moins délicate que cette étourdissante extase à laquelle mon esprit se livrait sans retenue, et qui, dans l'agitation de mes transports, me faisait écrier quelquefois : « Ô grand Être ! Ô grand Être ! » sans pouvoir dire ni penser rien de plus⁵⁸.

Le délice avec lequel Rousseau laisse *stupide* (c'est-à-dire frappée de stupeur) la pensée, dans le but de mieux se livrer au *ravissement* esthétique d'un environnement, n'est pas sans rappeler la fascination inquiète produite par l'esthétique gothique du parcellaire et de l'obscur. La pensée « étouffe » alors même que les affects esthétiques donnent l'impression de « s'élancer dans l'infini ». La pression de l'infini frappe la pensée en même temps qu'elle excite la sensibilité. Dans les deux cas, la pensée pâtit de la pression d'une réalité incommensurable : celle, délicate, de la nature chez Rousseau, et celle, inquiétante, produite par l'espace dramatisé de la cathédrale gothique. Mais à chaque fois, l'effet recherché est celui de ravissement. L'expression esthétique de cette pression de l'infini est à la base de l'« intention gothique », selon l'expression de Wilhelm Worringer, qui préside à l'érection de la cathédrale.

Ce n'est pas par joie de construire que le gothique bâtit ses cathédrales jusqu'à l'infini, il veut que l'aspect de ce mouvement vertical, qui dépasse de loin toute échelle humaine, provoque en lui le vertige de la sensation où seul il peut endormir ses démons intérieurs et trouver la béatitude. La beauté du fini suffisait à l'homme classique pour son élévation intérieure, mais le gothique déchiré par le dualisme [...] ne pouvait sentir que dans l'infini le frisson de l'éternité⁵⁹.

Worringer, à partir de la verticalité à double sens de l'infini, pose les termes de l'opposition entre gothique et classique dans sa radicalité. Dans l'esthétique gothique, la pression de l'infini, en cohérence avec l'esthétique de l'obscur et du parcellaire identifiée par les historiens, est bien éloignée de la recherche classique d'un environnement proportionné à la mesure de l'homme. Elle laisse au contraire entrevoir une réalité disproportionnée « qui dépasse de loin toute échelle humaine ».

S'interrogeant sur les raisons qui ont poussé les néo-classiques à condamner si vivement l'art gothique, Robson-Scott remarque que « selon

58. J.-J. Rousseau, *Troisième lettre à M. de Malesherbes*, in *Œuvres Complètes*, tome I, Paris, Gallimard Pléiade, 1959, p. 1140.

59. W. Worringer, *L'Art gothique*, (*Formprobleme der Gotik*, 1927), traduction française par D. Decourdemanche, Paris, Gallimard, 1967 (1941), p. 158.

l'esthétique néo-classique, les qualités constitutives de la beauté classique dans le domaine architectural sont avant tout la simplicité, la régularité, de justes proportions, de la propriété. Le style gothique est une offense à toutes ces qualités. Il doit par conséquent être condamné »⁶⁰. La simplicité, la régularité, l'harmonie des proportions caractérisent l'ordre ici défini comme « classique » ou « néo-classique ». Mais, dans la cathédrale gothique, tout est fait pour que ces éléments soient absents : elle est une anti-unité par son obscurité, une anti-totalité par sa dimension parcellaire, une anti-perfection par sa disproportion.

Nous avons déjà dit comment ce triple refus abandonnait la pensée dans un égarement perceptif et, par suite, gnoséologique. Son environnement n'est plus alors perçu comme familier ou domestique, mais étranger, voire fantastique. Les développements littéraires et picturaux de la mode néogothique dans l'Angleterre des XVIII^e et XIX^e siècles montrent comment la forme gothique du XIII^e siècle est particulièrement bien adaptée au *gloomy* et à l'expression mélancolique de distance et d'étrangeté par rapport au monde, notamment à travers sa représentation sous forme de ruine éclairée par la lune : comme si, paradoxe suprême, la cathédrale médiévale trouvait sa forme la plus accomplie dans celle de la ruine⁶¹. Le néogothique va ainsi constituer une sorte de réponse à l'interprétation classique de l'architecture gothique, en mettant en avant sa part d'obscur et de parcellaire, et l'effet d'infini qui pèse sur la pensée plus qu'il ne la supporte. On peut légitimement se demander comment une architecture qu'on voudrait entièrement dévouée au diaphane et à l'évocation céleste peut si complaisamment se prêter aux effets lugubres et fantastiques d'une esthétique dominée par l'obscurité. En France, c'est Victor Hugo qui nous oriente vers la réponse néogothique en prenant résolument le contrepied de l'interprétation holistique et en faisant de la cathédrale un monstre de noirceur. Lisons, entre cent autres, le passage où l'archidiacre Claude Frolo, persuadé que La Esmeralda est morte sur son ordre, en proie à la démence, se réfugie dans Notre-Dame :

Il trouva dans l'église une obscurité et un silence de caverne. [...] La grande croix d'argent scintillait au fond des ténèbres, saupoudrée de quelques points étincelants, comme la voie lactée de cette nuit de sépulcre. Les longues fenêtres du chœur montraient au-dessus de la draperie noire l'extrémité supérieure de leurs ogives, dont les vitraux, traversés d'un rayon de lune,

60. W. D. Robson-Scott, *The literary Background of the Gothic Revival in Germany*, op. cit., p. 15. Nous traduisons : *The constituent qualities of classical beauty in the architectural sphere, according to the neo-classical aesthetic, were above all simplicity, regularity, just proportions, propriety. The Gothic style offended against all these. Therefore it must be condemned.*

61. Parmi les très nombreux travaux sur le sujet, bornons-nous à citer l'ouvrage de référence en français sur le sujet, écrit par Maurice Lévy : *Le Roman « gothique » anglais 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995.

n'avaient plus que les couleurs douteuses de la nuit, une espèce de violet, de blanc et de bleu dont on ne retrouve la teinte que sur la face des morts⁶².

L'intention de cet extrait est manifeste : la cathédrale, envahie par une « nuit de sépulcre », devient une figuration de la tombe que Frollo creuse lui-même par sa folie de vengeance et son délire de culpabilité. Mais si l'archidiacre trouve dans la cathédrale une projection si puissante de ses hallucinations morbides, c'est aussi peut-être que l'esthétique de l'édifice n'y est pas étrangère. Une telle vision de la cathédrale, qui contredit si fortement la lecture classique, n'est pas moins légitime qu'elle, quoiqu'elle lui répugne. Car celle-ci se borne à lire la cathédrale *de jour*, passant délibérément sous silence les heures de la nuit, niant implicitement qu'elles puissent être d'une quelconque importance dans la compréhension globale du style gothique.

C'est bien sûr tout le contraire : au cours de la nuit, la dimension de négation de l'immanence humaine au profit d'un abandon de soi dans la dynamique transcendante se trouve être puissamment renforcée. Hugo suggère que l'architecture des cathédrales gothiques, sans éclairage artificiel, renforce l'obscurité naturelle de la nuit jusqu'à lui conférer une dimension *fantastique* qui souligne l'égarement, voire l'affolement de la pensée qui se trouve comme dessaisie d'elle-même. La lumière de la lune, beaucoup plus pâle et moins brillante, fait luire les vitraux sans les faire briller, ce qui a pour effet de rendre plus impénétrable encore l'obscurité de la cathédrale.

La cathédrale fonctionne alors comme une sorte de miroir noétique. Si, d'un côté, elle montre la puissance logique et discursive que la pensée est capable de développer pour évoquer une transcendance, de l'autre elle en souligne la fragilité dès qu'il s'agit de se mesurer à elle. L'effet d'infini fonctionne dans les deux sens. Il est ascendant et dynamique pour porter le fidèle vers Dieu dans un effet de *ravissement* ; il est étouffant et *panique* pour rappeler à la pensée l'étrangeté irréductible du réel d'un monde qui n'est pas à la mesure de l'homme, mais à la mesure de Dieu. Dans les deux cas, il constitue pour la pensée un dessaisissement. Loin d'évoquer une harmonie entre puissance noétique et transcendance divine, la cathédrale gothique montre au contraire la disproportion incommensurable de l'une à l'autre, et l'inadéquation de la raison discursive au mystère de la foi. On reste sur ce sentiment curieux que jamais la pensée n'aura mis autant de soin à se dépasser et à s'invalider elle-même.

62. V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, op. cit., p. 460.

Le problème des prédictions dans les sciences expérimentales

Gauvain Leconte

Il est une circonstance où se marque, avec une netteté particulière, notre croyance au caractère naturel d'une classification théorique ; cette circonstance se présente lorsque nous demandons à la théorie de nous annoncer les résultats d'une expérience avant que cette expérience n'ait été réalisée, lorsque nous lui enjoignons cet ordre audacieux : « Prophétise-nous ».

Pierre Duhem^(*)

Si, sans perturber le système en aucune façon, nous pouvons prédire avec certitude (c'est-à-dire avec une probabilité égale à 1) la valeur d'une grandeur physique, alors il existe un élément de la réalité physique correspondant à cette grandeur physique.

Einstein, Podolsky et Rosen^(**)

Introduction

Parmi les succès scientifiques, le plus impressionnant et le plus recherché est sûrement la réussite prédictive. Thalès a prédit une éclipse, Newton le retour de la comète de Halley et Einstein la courbure des rayons lumineux par le Soleil : l'histoire des progrès scientifiques est souvent l'histoire des prédictions réussies et si prédire n'est probablement pas le seul objectif de l'activité scientifique, c'est un objectif qui fait consensus. Personne ne nierait qu'une théorie dotée d'une forte capacité prédictive – qui prédit de nombreux phénomènes différents avec précision – est toujours préférable, toutes choses égales par ailleurs, à une théorie ayant une plus faible capacité prédictive.

Mais les prédictions réussies ne sont pas qu'un moyen de confirmer et de choisir parmi des théories concurrentes ; comme le prouvent les citations de Duhem et d'Einstein placées en exergue ci-dessus, une prédiction réussie est bien souvent, pour les scientifiques comme pour les épistémologues,

(*). P. Duhem, *La Théorie physique, son objet, sa structure*, 1914 (2^e édition), Paris, Vrin, p. 37.

(**). Einstein, Podolsky et Rosen, « Can Quantum-Mechanical Description of Physical Reality be Considered Complete ? », *Physical Review*, vol. XLVII (1935), traduction française F. Balibar, *Albert Einstein Œuvres choisies*, t. I « Quanta », Paris, Éditions du Seuil et du CNRS, 1989, p. 225.

considérée comme une preuve de la réalité des entités, des grandeurs et des structures supposées par une théorie. La réussite prédictive semble être le seul moyen de vérifier, par des moyens accessibles aux scientifiques, si une théorie est vraie ou approximativement vraie, c'est-à-dire si elle est en adéquation non seulement avec le monde observable mais aussi avec la réalité non-observable.

Mais sait-on réellement comment nous réalisons des prédictions, et ce que l'on appelle la capacité prédictive d'une théorie ? Ce problème concernant spécifiquement la *nature* des prédictions n'a attiré que récemment l'intérêt des épistémologues, car pendant longtemps cette notion paraissait évidente et non problématique. On peut ainsi distinguer ce problème *spécifique* des prédictions scientifiques d'autres problèmes qui font intervenir cette notion mais ne la concernent pas directement, comme les questions posées par les conceptions dites instrumentalistes : « Le but de l'activité scientifique n'est-il que de faire des prédictions ? », « Les théories ne sont-elles que des outils dénuées de toute valeur de vérité permettant de réaliser des prédictions ? ».

Comment s'est fait ce passage d'un ensemble de problèmes traditionnels à ce problème spécifique ? Il a fallu attendre que deux grands débats de philosophie des sciences convergent vers le problème de la nature des prédictions pour que l'on réévalue la définition de cette notion fondamentale. Ces deux débats sont ceux entourant l'élaboration d'une *théorie de la confirmation empirique* et la thèse dite du *réalisme scientifique*.

Le but de cet article est de montrer d'abord comment ces deux domaines ont donné naissance et modelé le problème spécifique des prédictions et d'examiner ensuite une des solutions à ce problème.

Les deux racines du problème spécifique des prédictions scientifiques

Problèmes du prédictivisme

On distingue habituellement, en philosophie des sciences, les *prédictions* des *accommodations* de la manière suivante :

- si un phénomène E est connu avant la formulation de la théorie T qui l'explique on dit que T *accommode* E ;
- si un phénomène E n'est observé qu'après la formulation de la théorie T à partir duquel on l'infère on dit que T *prédit* E.

Le fait que les lois et les théories les plus confirmées et couronnées de succès, comme celles de Newton et d'Einstein en physique ou la classification des éléments de Mendeleïev en chimie, aient réalisé des prédictions réussies semble montrer que les prédictions comptent plus que

les accommodations. Mendeleïev par exemple obtint la médaille Davy¹ en 1882, soit quelques années à peine après la découverte des nouveaux éléments Gallium et Scandium, en 1875 et 1879 respectivement, deux éléments dont il avait prédit l'existence, les propriétés et la manière dont ils seraient découverts en 1871. Apparemment, comme l'affirme Peter Lipton, après ces découvertes « les soixante accommodations des éléments déjà connus firent pâle figure face à deux prédictions »². Cette thèse consistant à affirmer qu'un phénomène E confirme plus une théorie ou une hypothèse s'il est prédit par elle que s'il est accommodé se nomme le *prédictivisme*.

Mais si l'on distingue ainsi prédictions et accommodations, le prédictivisme est difficilement soutenable d'un point de vue *logique* et très imprécis, voire faux, d'un point de vue *historique*.

D'un point de vue logique, la théorie de la confirmation a été définie par Hempel comme « la quête de critères objectifs déterminant quand et – si possible – à quel degré une hypothèse H peut être dite confirmée par un corps de preuves E »³. Comme le remarque Musgrave, dont l'article de 1974 est souvent considéré comme le point de départ de la littérature moderne sur les prédictions scientifiques, cette théorie classique de la confirmation est « logiquement pure » c'est-à-dire que pour « décider si une hypothèse H est ou non confirmée par la preuve E, on doit considérer uniquement les énoncés H et E, et les relations logiques entre eux »⁴.

Cette conception classique de la confirmation rencontre de nombreux problèmes que l'on ne peut détailler ici, mais cette exigence de pureté logique a au moins un avantage : elle empêche de construire une théorie de la confirmation subjectiviste, c'est-à-dire où la confirmation d'une théorie dépend de l'individu qui l'envisage et des détails particuliers de son existence. En effet, si l'on ne respecte pas cette exigence et que l'on admet que puissent jouer dans la confirmation d'une hypothèse des détails historiques tels que la date à laquelle elle a été formulée, ou la date à laquelle une preuve empirique a été découverte, on risque de se retrouver face à des situations telles que celle-ci :

Albert et Bernardo sont deux chercheurs appartenant à des laboratoires différents, l'un en France, l'autre en Espagne. En France le laboratoire d'Albert découvre le nouvel effet E en physique des particules, mais décide de garder l'information secrète tant qu'Albert n'a pas élaboré une théorie en rendant compte. Albert formule la théorie T. En Espagne, personne dans le laboratoire de Bernardo n'a aucune idée de ce qui se trame dans les laboratoires français, mais Bernardo, étudiant aussi la physique des particules, formule la même théorie T qu'Albert. Lorsque le laboratoire français rend publique sa découverte

1. Décernée par la *Royal Academy* à partir de 1877, cette médaille était considérée comme la plus haute distinction scientifique en chimie avant l'apparition des prix Nobel.

2. P. Lipton, *Inference to the Best Explanation*, Londres, Routledge, 1991, p. 134.

3. C. Hempel, « Studies in the logic of confirmation I », *Mind*, n° 213, (1945), p. 5.

4. A. Musgrave, « Logical Versus Historical Theories of Confirmation », *British Journal for the Philosophy of Science*, n° 25 (1974), p. 2.

de l'effet E, on se rend compte que la théorie de Bernardo le prédisait, tandis que celle d'Albert l'accommodait. Il s'agit de la même théorie T mais si l'on est prédictiviste on doit admettre qu'elle est plus confirmée en deçà des Pyrénées qu'au-delà, et que la même théorie peut être plus ou moins confirmée selon que l'on est dans la peau d'Albert ou Bernardo.

La notion de prédiction ne permet donc pas de construire une théorie de la confirmation où le degré de validité empirique d'une théorie peut être mesuré objectivement, comme l'exigeait Hempel. Si elle permettait quelque chose, ce serait tout au plus de participer à une évaluation des degrés de croyance personnelle que chaque scientifique attribue aux théories.

Il apparut ainsi très tôt à ceux qui voulaient intégrer la notion de prédiction à la théorie de la confirmation que celle-ci amenait à violer l'exigence de pureté logique de la confirmation. Remarquons cependant dès à présent que l'on n'aboutit à cette conclusion que parce que la différence entre prédiction et accommodation ne repose que sur une distinction *temporelle, chronologique*, entre faits prédits et faits accommodés.

Mais le prédictivisme n'est pas qu'une thèse normative cherchant à définir quelles preuves devraient avoir le plus de poids dans la confirmation des hypothèses : c'est aussi et surtout une thèse descriptive cherchant à faire place au fait que les prédictions semblent avoir une grande importance dans la méthodologie et les pratiques des scientifiques puisque l'histoire des sciences semble montrer qu'elles ont joué un grand rôle dans l'acceptation ou le rejet de nouvelles théories.

Cependant, d'un point de vue historique, s'il est clair que les prédictions sont souvent citées *a posteriori* parmi les meilleures preuves, ce n'est pas pour autant qu'elles ont eu auprès des scientifiques une grande influence pour faire accepter ou rejeter de nouvelles hypothèses. Depuis la fin des années 1980 des historiens ont enquêté, documents à l'appui, sur ce rôle des prédictions dans l'acceptation de nouvelles théories. S. J. Brush⁵ a ainsi étudié systématiquement un grand nombre de cas historiques de succès prédictifs et en a conclu qu'ils n'ont pas plus joué dans l'acceptation de nouvelles théories que l'accommodation de faits déjà connus.

Dans le cas des prédictions de Mendeleïev, comme le remarque Eric Scerri, un des spécialistes actuels de l'histoire de la classification périodique des éléments, la médaille Davy n'a probablement pas été décernée au chimiste russe pour la prédiction de nouveaux éléments puisqu'il n'en est fait aucune mention dans le discours accompagnant la remise du prix⁶. De plus, Mendeleïev reçoit la médaille en même temps que le chimiste

5. S. Brush, « Prediction and Theory Evaluation : the case of light bending », *Science*, n° 246, (1989), « Prediction and Theory Evaluation : Subatomic particles », *Rivista di Storia della Scienza*, vol. 1, n° 2 (1993), « Theory and Experiment in the Quantum-Relativity Revolution », *American Physical Society Meeting 2010*.

6. Cf. E. Scerri et E. Worrall, « Prediction and the Periodic Table », *Studies in History and Philosophy of Science*, n° 32, (2001), p. 415 où le discours est reproduit dans son intégralité.

allemand Meyer, considéré comme le codécouvreur de cette classification bien qu'il n'ait pas réalisé autant de prédictions que Mendeleïev.

Enfin⁷, ajoutons que dans la note à l'Académie des Sciences où le chimiste Lecoq de Boisbaudran annonce sa découverte du Gallium⁸, il ne fait aucune mention de Mendeleïev puisqu'il n'avait pas connaissance des prédictions de ce dernier. C'est Mendeleïev lui-même qui dans un courrier à l'Académie en 1875⁹ remarque que le Gallium est l'élément qu'il avait prédit en 1871. Lecoq de Boisbaudran n'a donc pas découvert le Gallium *grâce* à la prédiction de Mendeleïev, mais de manière indépendante et puisque cette découverte aurait pu être réalisée avant 1871 il est purement accidentel qu'elle compte comme une prédiction de la théorie de Mendeleïev et qu'elle la confirme.

Ainsi, les prédictions de la classification de Mendeleïev ne semblent pas avoir compté plus que les accommodations dans son adoption par les chimistes. Mais cela ne dépend à nouveau que du fait que l'on a longtemps cru pouvoir distinguer uniquement *chronologiquement* prédictions et accommodation et donc ne compter comme des prédictions de Mendeleïev que celles qui concernaient des éléments inconnus et non, par exemple, les prédictions qu'il a faites au sujet de certaines propriétés chimiques et physiques d'éléments déjà connus.

Aussi bien du point de vue logique qu'historique, il est donc apparu à ceux qui soutiennent le prédictivisme que si l'on veut fait droit à cette intuition partagée par les scientifiques et les non-scientifiques selon laquelle une prédiction est un important facteur de confirmation et d'acceptation d'une hypothèse, il faut réviser la définition des prédictions scientifiques et, paradoxalement, distinguer prédictions et accommodations sans faire appel à la différence temporelle entre faits prédits et faits accommodés.

Comme on va le voir, c'est parce que le débat sur le réalisme scientifique est arrivé à une conclusion similaire – mais non identique – que cette révision a eu lieu.

Problèmes du critère prédictif de vérité

Il y a au moins autant de versions différentes du réalisme scientifique que de philosophes qui soutiennent cette position (voire plus, puisque certains auteurs changent souvent de position). Cependant la plupart de ces versions s'accordent pour soutenir au moins cette revendication :

7. Scerri et Worrall dans leur article de 2001 développent de nombreux autres arguments historiques contre le scénario prédictiviste de la confirmation de la classification de Mendeleïev.

8. E. Lecoq de Boisbaudran, « Sur quelques propriétés du Gallium », *Comptes-rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, (1875), pp. 1100 sq.

9. D. Mendeleïev, « Remarques sur la découverte du Gallium », *Comptes-rendus hebdomadaires des séances de l'Académie des sciences*, (1875), pp. 969 sq.

Les théories scientifiques *matures* ne sont pas seulement adéquates empiriquement mais aussi vraies ou approximativement *vraies*, c'est-à-dire qu'elles décrivent correctement les réalités non-observables auxquelles réfèrent leurs principaux termes théoriques.

L'adjectif « mature » vise à écarter les cas de théories scientifiques passées qui furent adéquates aux expériences alors connues mais en recourant à des entités fictives selon nos théories actuelles. On peut ainsi écarter la dynamique d'Aristote ou la chimie du phlogistique de Priestley de la liste des théories que l'on considère comme vraies et non simplement empiriquement adéquates.

Mais comment distinguer les théories matures décrivant approximativement l'ordre réel du monde de celles, immatures, qui ne font qu'imaginer des entités et des principes fictifs selon leurs besoins ? On ne peut clairement pas, sans risque de circularité, affirmer que les seules théories matures sont celles dont les entités sont conservées dans nos théories actuelles. Il faut donc trouver, comme le souligne John Worrall, « un critère raisonnablement précis et *indépendant* de maturité des théories »¹⁰.

Selon lui ce critère peut être « lu comme dans un livre ouvert » dans le principal argument en faveur du réalisme scientifique : l'argument du miracle. Cet argument dû à Hilary Putnam est ainsi nommé car il consiste à affirmer que le réalisme est la seule philosophie qui ne fasse pas du succès de la science un miracle, puisqu'il serait extrêmement improbable que nos théories scientifiques soient adéquates aux phénomènes observables tout en étant fausses. On peut donc, du succès scientifique des théories, inférer que nos théories sont vraies ou approximativement vraies. Ainsi, pour qu'une théorie soit mature, il faut qu'elle soit couronnée de succès, et pour cela il faut, selon Worrall, qu'elle fasse plus qu'avoir des conséquences empiriques vraies (car on peut toujours utiliser une hypothèse *ad hoc* pour que cela soit le cas), il faut qu'elle réalise d'authentiques prédictions innovantes (*genuine novel prediction*). Un critère prédictif de maturité des théories, c'est-à-dire n'attribuant la maturité qu'aux théories réalisant de telles prédictions, est ainsi par conséquent aussi critère de leur vérité.

Mais adopter ce critère a aussi impliqué de distinguer prédictions et accommodations autrement que de manière chronologique. En effet, si l'on se contente de distinguer temporellement prédictions et accommodations (ce que Worrall ne fait pas) on fait entrer dans le club des théories matures de nombreuses théories que l'on considère aujourd'hui comme fausses. On peut par exemple déduire du système astronomique de Ptolémée la date de très nombreuses prédictions de conjonctions, d'éclipses, de rétrogradations planétaires, etc., bien avant qu'elles ne se produisent. De même les théories géologiques « catastrophistes », qui expliquaient la forme du paysage

10. J. Worrall, « Structural Realism : The Best of Both Worlds ? », *Dialectica*, n° 43, (1989), p. 113.

terrestre par des événements comme le Déluge biblique, auraient pu affirmer qu'il existe des fossiles marins en altitude ou dans des déserts avant leur découverte. Pourtant nous ne considérons plus que les épicycles et les catastrophes divines sont des entités ou des événements réels.

On a donc aussi rencontré dans le débat sur le réalisme scientifique la nécessité de réévaluer la définition de la notion de prédiction pour construire un critère prédictif de vérité qui ne soit pas trop large. Mais on peut remarquer dès à présent que le fait que l'on cherche une nouvelle définition des prédictions scientifiques en théorie de la confirmation et dans la question du réalisme scientifique n'implique pas pour autant que l'on soit à la recherche de la même définition dans ces deux domaines : il semble notamment que le succès prédictif requis pour affirmer la réalité des entités supposées par une théorie doit être bien plus fort et donc moins fréquent que celui requis uniquement pour la confirmer empiriquement.

Malgré cette différence, dont on montre plus loin les conséquences, on a vu apparaître au cours des années 2000 dans la littérature portant sur le réalisme scientifique et sur la théorie de la confirmation les mêmes questions presque standardisées qui constituent le problème spécifique des prédictions scientifiques et qui sont détaillées ci-dessous.

Les problèmes spécifiques aux prédictions scientifiques

On considère habituellement que la littérature moderne sur les prédictions scientifiques commence en théorie de la confirmation en 1974 avec l'article de Musgrave et 1989 dans le débat sur le réalisme scientifique avec l'article de John Worrall. Ce n'est qu'en 2004 cependant que Hitchcock et Sober¹¹ firent explicitement le lien entre ces deux domaines et posèrent ce problème sous une forme aujourd'hui standard. Derrière ce problème apparemment unifié se cachent en réalité plusieurs questions :

a. Comment différencier prédiction et accommodation ? C'est la question de la *nature* des prédictions ;

b. Les prédictions comptent-elles *toujours* plus que les accommodations ou ne comptent-elles que *parfois* plus, lorsqu'elles révèlent certaines qualités des théories qui les réalisent ? C'est la question de la *valeur* des prédictions.

En réalité, comme le remarquent Hitchcock et Sober, la question de la valeur des prédictions peut être scindée en deux :

b.1. Est-ce que les prédictions comptent *toujours* plus ou seulement *parfois* plus que les accommodations ? C'est la différence entre un *prédictivisme local* et un *prédictivisme global* ;

11. C. Hitchcock et E. Sober, « Prediction Versus Accommodation and the Risk of Overfitting », *British Journal for the Philosophy of Science*, n° 55, (2004), p. 4.

b.2. Est-ce que les prédictions sont *intrinsèquement supérieures* aux accommodations, ou ne sont-elles que *symptomatiques* d'autres vertus théoriques qui ont, elles, une influence directe sur la confirmation de la théorie ? C'est la différence entre un *prédictivisme fort* et un *prédictivisme faible*.

Non seulement ces différentes formes de prédictivisme peuvent se recouper – on peut soutenir une position prédictiviste globale et faible ou globale et forte – mais elles sont aussi relatives au type de distinction entre prédiction et accommodation que l'on soutient, c'est-à-dire à la réponse que l'on donne à la question a.

En effet, on a vu qu'une distinction *temporelle* entre faits prédits et faits accommodés avaient des conséquences fâcheuses, et c'est pour cela que deux autres types de distinctions (et donc de définitions des prédictions) ont été développées :

- une distinction *heuristique* : les faits prédits sont ceux qui n'ont pas servi à construire la théorie tandis que les faits accommodés sont ceux qui ont été utilisés dans la construction de la théorie et qu'elle contient donc à l'origine. Cette thèse fut initialement proposée par Elie Zahar¹² puis défendue et complexifiée par John Worrall¹³ ;
- une distinction *théorique* : les faits prédits par une théorie sont ceux qu'aucune autre théorie rivale ne permet de déduire. Cette thèse fut défendue par Imre Lakatos et Alan Musgrave¹⁴.

Tenter de résoudre le problème spécifique des prédictions scientifiques consiste, depuis l'article d'Hitchcock et Sober, à argumenter en faveur d'une des multiples combinaisons de positions possibles et à montrer qu'elle respecte les deux conditions suivantes :

1. elle ne produit pas une théorie de la confirmation subjectiviste ;
2. elle rend compte de certains cas d'histoire des sciences paradigmatiques : les prédictions du système Copernicien, celles de la théorie de la gravitation de Newton, de l'optique de Fresnel, de la classification de Mendeleïev et de la Relativité Générale.

Si la thèse ainsi soutenue respecte ces deux conditions, on peut alors déterminer si les prédictions réussies constituent ou non un succès empirique

12. E. Zahar, « Why did Einstein's Programme Supersede Lorentz's ? », *British Journal for the Philosophy of Science*, n° 24 (1973).

13. J. Worrall, « Fresnel, Poisson and the white spot : The role of successful predictions in the acceptance of scientific theories », in *The Uses of Experiment : Studies in the Natural Sciences*, D. Gooding, T. Pinch et S. Schaffer (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 1989 ; et « Theory-Confirmation and History », in *Rationality and Reality ; conversations with Alan Musgrave*, C. Cheyne and J. Worrall (eds.), Kluwer, 2005.

14. I. Lakatos, « Falsification and the Methodology of Scientific Research Programmes », in *Criticism and the Growth of Knowledge*, I. Lakatos and A. Musgrave (eds.), Cambridge University Press, 1970.

suffisant pour soutenir l'argument du miracle, et donc exporter ces résultats dans le débat sur le réalisme scientifique.

L'objectif ici est de présenter maintenant une des solutions qui a été proposée à ce problème, certaines modifications que l'on pourrait lui apporter et enfin de montrer que cette exportation de résultats vers le débat sur le réalisme scientifique a pu entraîner certaines confusions.

Solutions, objections et perspectives

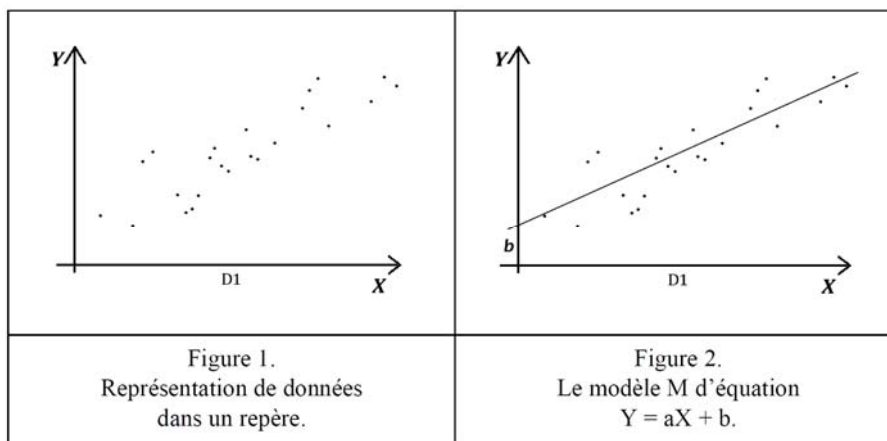
L'article d'Hitchcock et Sober n'est pas uniquement fondateur dans sa manière de poser le problème, mais aussi dans sa manière de l'aborder et d'y répondre. Il a donc ouvert de nombreuses perspectives que l'on va tâcher d'exploiter ici.

Prédictions, accommodation et risque de sur-ajustement

Elliott Sober, avec Malcom Forster¹⁵ dans un premier temps, puis Christopher Hitchcock dans un second, a remarqué plusieurs fois que malgré l'attention portée à l'histoire des sciences dans le débat sur les prédictions scientifiques, peu d'exemples de processus prédictifs réels y sont discutés. Il s'appuie pour sa part sur un domaine des mathématiques appliquées qui a pour tâche de résoudre des problèmes de prédictions : l'analyse prédictive en statistiques.

Le but de cette analyse, qui est une forme d'analyse régressive, est de trouver à partir d'un ensemble de données D_1 , le modèle qui permettra de prédire le mieux un autre ensemble de données D_2 , D_1 et D_2 étant des échantillons tirés de la même population. Par modèle on entend ici une hypothèse ayant au moins un paramètre dit « libre », c'est-à-dire deux symboles dont on règle la valeur en fonction des données auxquelles on veut s'ajuster. Si les données consistent en un ensemble de valeurs d'une variable Y en fonction d'une variable X (par exemple le volume d'un gaz en fonction de sa température) on peut représenter D_1 sous la forme de points dans un repère (cf. figure 1), et le modèle à trouver est une courbe dont l'équation doit contenir au moins un paramètre à ajuster. Le modèle linéaire M par exemple est une ligne dont l'équation est $Y = aX + b$ (cf. figure 2). Ce modèle a deux paramètres dits libres : a et b , le premier déterminant la pente de la droite et le deuxième sa hauteur à l'origine.

15. M. Forster et E. Sober, « How to Tell when Simpler, More Unified, or Less Ad Hoc Theories will Provide More Accurate Predictions », *British Journal for the Philosophy of Science*, n° 45, (1994).



Un modèle hyperbolique du type $Y = aX^2 + bX + c$ par exemple serait considéré comme plus complexe que M puisqu'il aurait trois paramètres à ajuster : a, b et c.

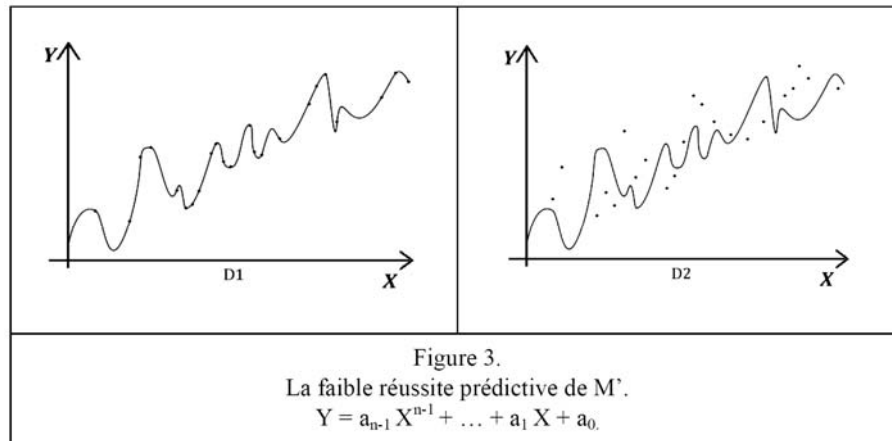
Hitchcock et Sober peuvent donc définir les faits accommodés d'un point de vue heuristique en considérant que l'ensemble des données utilisé pour fixer la valeur des paramètres libres est accommodé, tandis que les autres sont prédits.

Nous sommes pour l'instant face à un problème d'ajustement de courbe (*curve-fitting*) : il s'agit de trouver la courbe qui passe au plus près des points, c'est-à-dire qui est la plus précise, la plus adéquate aux données. On mesure cet éloignement en calculant la vraisemblance (*likelihood*) de la courbe, qui correspond à la probabilité d'obtenir les données observées selon la valeur des paramètres libres¹⁶.

Or on peut prouver que l'on peut réduire cet éloignement entre données et courbes à zéro, puisqu'il existe, pour toute répartition de n points de données dans un repère, une fonction polynomiale de degré $n-1$ (c'est-à-dire de la forme $Y = a_{n-1}X^{n-1} + a_{n-2}X^{n-2} + \dots + a_2X^2 + a_1X + a_0$) qui passe par chacun des n points de donnée. Autrement dit, on peut toujours trouver un modèle M' dont la précision est maximale, même s'il est très complexe en raison de ses n paramètres libres.

Mais lorsqu'on construit de tels modèles à partir d'un ensemble D_1 de données et qu'on essaye ensuite de prédire avec eux un autre échantillon D_2 on se rend compte qu'ils ont une faible vraisemblance par rapport aux données D_2 – c'est-à-dire une mauvaise précision vis-à-vis des données prédites.

16. On manipule souvent, pour des raisons pratiques, le logarithme népérien de la vraisemblance noté « $\ln(\text{vraisemblance}[M])$ ».



Comme le remarquent Hitchcock et Sober :

Pour les statisticiens, les mathématiciens appliqués et autres scientifiques qui construisent fréquemment des modèles pour tirer du sens de données, c'est un fait bien confirmé que les modèles les plus complexes sont souvent peu efficaces pour prédire de nouvelles données¹⁷.

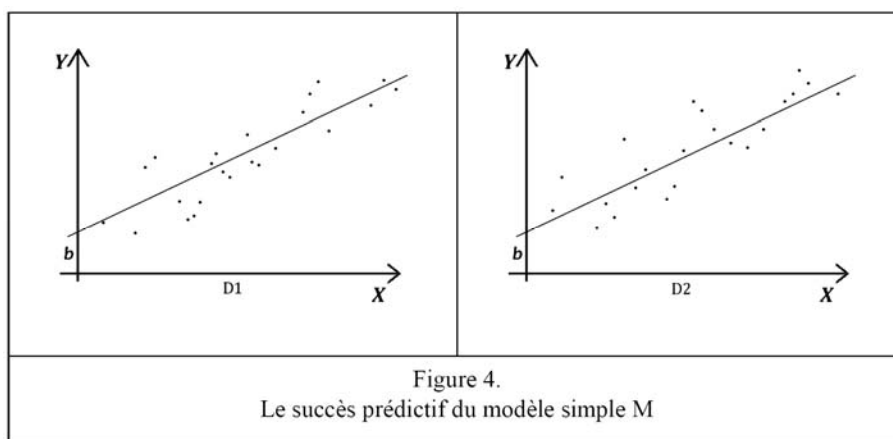
Qu'est-ce qui explique ce fait ? La courbe du modèle M' , en « collant » aux données D_1 risque d'être sur-ajustée (*overfitting*), c'est-à-dire de chercher à rendre compte avec précision de variations qui ne sont qu'accidentelles. En effet, il est tout à fait possible que la dispersion des données ne dépendent pas que de la relation que la grandeur X entretient avec la grandeur Y mais aussi d'un certain nombre de petites causes indépendantes les unes des autres et de X et Y dont les effets varient à chaque fois que l'on récolte des données.

Prenons l'exemple de mesures de la pression d'un gaz en fonction de sa température. Ces deux grandeurs sont, selon la théorie cinétique des gaz, proportionnelles. Mais lors des mesures de l'ensemble de données D_1 un certain nombre de petites causes d'erreurs comme la chaleur du thermomètre ou les variations de la pression atmosphérique risquent fort de faire varier le résultat de ces mesures, causant une dispersion des résultats¹⁸ autour de la droite d'équation $Y = aX$ que devrait suivre la relation entre pression et température.

17. C. Hitchcock et E. Sober, « Prediction Versus Accommodation and the Risk of Overfitting », *op. cit.*, p. 11.

18. On peut considérer sous certaines conditions que cette dispersion est une courbe de Gauss, c'est-à-dire une distribution normale, centrée sur une valeur pouvant être considérée comme la « vraie » valeur. Celle-ci correspond à un signal dont la perturbation serait le bruit. Le risque de sur-ajustement correspond donc au risque de prendre le bruit pour le signal.

Ainsi, si l'on ajustait un modèle M' à cet ensemble de données D_1 et que l'on répétait ensuite la même expérience pour obtenir un échantillon D_2 , il y a très peu de chances que ces petites causes agissent de la même manière et créent la même dispersion que celle à laquelle a été ajustée M' : on se retrouverait donc dans la situation de la figure 3. Pourtant, puisque les petites causes de perturbation agissent de manière indépendante, les données de D_2 seront toujours dispersées autour d'une droite $Y = aX$. Un modèle linéaire simple comme M conserverait donc à peu près la même précision sur D_1 et sur D_2 (cf. figure 4) tandis que le modèle complexe M' , en maximisant sa précision sur D_1 , « est trop sensible aux idiosyncrasies des données qui n'ont que peu de chance de réapparaître dans d'autres échantillons »¹⁹.



Puisque la simplicité d'un modèle évite le risque de sur-ajustement, lorsqu'on choisit un modèle il faut équilibrer son ajustement aux données par sa simplicité si l'on veut maximiser sa précision prédictive. Hitchcock et Sober proposent de reprendre le résultat du statisticien Akaike qui en 1973²⁰ a montré que l'on pouvait estimer ainsi la précision prédictive du modèle M :

- estimation (non biaisée) de la précision prédictive de $M = \ln(\text{vraisemblance } L(M)) - k$,
- où - M est un modèle,
- $L(M)$ est l'ajustement des paramètres ajustables de ce modèle qui maximalise sa vraisemblance aux données déjà connues,
- $\ln(\text{vraisemblance de } L(M))$ représente la mesure de son ajustement aux données disponibles,

19. C. Hitchcock et E. Sober, « Prediction Versus Accommodation and the Risk of Overfitting », *op. cit.*, p. 11.

20. H. Akaike, « Information Theory as an Extension of the Maximum Likelihood Principle », in *Second International Symposium on Information Theory*, B. Petrov and F. Csaki (eds.), Budapest, Akademiai Kiado, 1973.

– k est le nombre de paramètres de l'équation de $L(M)$, et représente donc la complexité de M .

Lorsqu'on calcule pour un modèle donné la valeur de cette équation habituellement appelée Critère d'Information d'Akaike (AIC), on évalue son « score AIC » mesurant son équilibre entre simplicité et précision vis-à-vis des données accommodées. Akaike a montré que le score AIC d'un modèle correspondait aussi à la précision moyenne maximale des prédictions de ce modèle. Autrement dit, puisque l'on peut évaluer le score AIC d'un modèle uniquement en considérant son ajustement à un seul échantillon, cette équation d'Akaike a la propriété très intéressante de permettre de mesurer la précision prédictive d'un modèle *sans avoir à réaliser et à tester de prédictions*. Dans notre exemple on pourrait, à partir de cette formule, calculer le score AIC de M et de M' uniquement en regardant leur nombre de paramètres ajustables et leur vraisemblance sur D_1 , c'est-à-dire avant même de les comparer à D_2 .

L'AIC permet à Hitchcock et Sober de montrer que même si l'on se donne pour objectif de sélectionner les modèles ayant la plus grande précision prédictive, on ne peut soutenir un prédictivisme global puisqu'il existe des cas où l'on devrait préférer un modèle accommodant des données à un autre les prédisant. En effet, si jamais un modèle accommode l'ensemble de données D^{21} en essayant de maximiser non son ajustement aux données mais son score AIC, c'est-à-dire en respectant l'impératif selon lequel toute perte de simplicité doit être compensée par un gain très important en précision, alors il n'y a pas de raison de considérer qu'il est inférieur à un modèle accommodant D_1 et prédisant D_2 . Au contraire, son score AIC ne peut être qu'égal ou supérieur à ce modèle confirmé par une prédiction, puisqu'il aura le même nombre de paramètres que celui-ci mais une vraisemblance supérieure ou égale. Dans ce cas-là, donc, une accommodation confirme mieux une théorie ou un modèle qu'une prédiction.

Le travail de Sober, Hitchcock et Forster, en plus de traiter des problèmes liés à la définition et à la valeur de la simplicité et de la précision, permet de répondre aux problèmes spécifiques des prédictions scientifiques :

a. Si l'on considère qu'*accommoder* des données consiste à fixer des paramètres en ajustant un modèle à des données, Hitchcock et Sober ont une définition *heuristique* de la prédiction : peu importe la date à laquelle ont été récoltées les données D , seul importe de savoir si l'ensemble de ces données ou juste un de ses sous-ensembles a été utilisé pour ajuster les paramètres du modèle ou de la théorie à confirmer, c'est-à-dire dans sa construction ;

b.1. Hitchcock et Sober développent une version *locale* du prédictivisme puisqu'ils discriminent (et donnent le moyen de discriminer) les cas où les prédictions sont supérieures aux accommodations des cas où elles le sont inférieures ;

21. Avec $D = D_1 \cup D_2$.

b.2. Hitchcock et Sober n'encourent pas pour autant le risque de subjectivisme car ils soutiennent un prédictivisme *faible*. En effet, selon eux, même si l'on se donne pour but, en sélection de modèles, la précision prédictive, les prédictions ne sont pas intrinsèquement importantes mais *symptomatiques* d'une certaine vertu théorique : un bon équilibre en précision et simplicité. Cette vertu est une propriété *intrinsèque* aux théories, et ne viole donc pas l'impératif de pureté logique de la confirmation.

Hitchcock et Sober n'abordent pas d'exemples paradigmatiques de l'histoire des sciences dans leur article de 2004, mais dans un autre article Forster et Sober comparent le score AIC du système Copernicien et du système Ptoléméen, montrant qu'il faudrait que la vraisemblance de ce dernier soit plus de 485 millions de fois supérieure à celle du système Copernicien pour que son score lui soit supérieur²².

Ils examinent par contre en profondeur les conséquences de leur position sur la notion de prédiction innovante et sur l'argument du miracle. Selon eux, on peut très bien obtenir une courbe qui ne soit pas la « vraie » courbe, au sens de la courbe représentant la relation entre les grandeurs dont la perturbation serait responsable de la distribution des données, mais qui ait un bon score AIC, c'est-à-dire qui puisse conserver une bonne précision même par rapport à des échantillons auxquels elle n'a pas été ajustée. Autrement dit, le succès prédictif n'est pas suffisant pour juger de la maturité et donc de la vérité d'une théorie.

Prédictions et capacité prédictive

Il ne serait pas possible ici de décrire l'ensemble des nombreuses réponses et objections suscitées par l'article de Hitchcock et Sober. Il s'agit plutôt ici de reprendre leurs résultats et de montrer que l'on peut les interpréter différemment afin de soutenir non seulement une version forte du prédictivisme mais aussi critiquer leurs conclusions sur la question du réalisme scientifique.

Kit Patrick²³ a fait remarquer que l'on ne violerait pas la pureté logique de la confirmation si l'on ne considérait plus les prédictions réellement réalisées mais la *capacité* des théories à les réaliser, c'est-à-dire leur *capacité prédictive*. En effet, la capacité d'une théorie à prédire des phénomènes étant une propriété de cette théorie, on ne viole pas l'impératif selon lequel seules les propriétés des théories, des preuves et leurs relations doivent être prises en compte pour évaluer la confirmation d'une théorie. On peut donc adopter sans risque de produire une théorie subjectiviste de la

22. M. Forster et E. Sober, « How to Tell when Simpler, More Unified, or Less Ad Hoc Theories will Provide More Accurate Predictions », *op. cit.*, p. 14.

23. K. Patrick, « Prediction, Predictability and Confirmation », (2011), à paraître.

confirmation un prédictivisme fort quant à la capacité prédictive, c'est-à-dire considérer que la capacité prédictive des théories a en soi de l'importance et n'est pas qu'un symptôme d'une autre vertu théorique.

On dit d'une théorie qu'elle a une bonne capacité prédictive lorsque d'une part elle permet de prédire des phénomènes précisément et d'autre part lorsqu'elle permet de prédire une large gamme de phénomènes différents. En effet, on préférera à une théorie permettant de prédire la position d'une planète à cinq jours près une autre qui la prédit à un jour près, et à une théorie permettant uniquement de prédire la position de cette planète une autre qui prédit aussi son volume et sa masse. Autrement dit, la capacité prédictive d'une théorie a deux dimensions :

- *l'étendue* des phénomènes et grandeurs différents pouvant être prédits : c'est la dimension *extensive* de la capacité prédictive ;
- *la précision* des prédictions réalisées pour chaque type de phénomène et de grandeur : c'est la dimension *intensive* de la capacité prédictive.

Mais comment parler de capacité prédictive d'une théorie sans parler en même temps de prédictions réellement réalisées ? Comment savoir si une théorie T peut prédire un phénomène sans réaliser un certain nombre de prédictions à partir de T puis attendre de voir si elles se réalisent ou non ? Existe-t-il un moyen de se passer des tests des prédictions d'une théorie pour évaluer sa capacité à faire des prédictions ?

On a montré ci-dessus que le résultat d'Akaike avait précisément ceci de remarquable qu'il permettait de mesurer la précision prédictive d'un modèle en ne considérant que son nombre de paramètres et son ajustement aux données qu'il accommode, c'est-à-dire sans avoir à réaliser et à tester de prédictions. Si l'on prend le point de vue de cette capacité prédictive des théories en considérant que le score AIC d'un modèle évalue une des dimensions de cette capacité, on peut réinterpréter les exemples de Hitchcock et Sober pour montrer que ce sont toujours les modèles ayant la plus grande capacité prédictive qui sont choisis.

Lorsqu'on préfère par exemple un modèle ayant prédit une partie des données à un modèle n'ayant réalisé que des accommodations, on préfère le modèle prédictif uniquement parce que cette prédiction est un *signe* du fait que ce modèle a probablement un bon score AIC car il n'est pas sur-ajusté, au contraire du modèle accommodant qui encourt ce risque. La prédiction réellement réalisée n'a d'importance qu'en tant qu'indice que le modèle prédictif a une meilleure capacité prédictive que son rival.

Il en va de même, dans les cas où les accommodations sont supérieures aux prédictions selon Hitchcock et Sober. Dans ces cas on a à faire à un modèle accommodant construit pour éviter le risque de sur-ajustement. Il a la même étendue prédictive que le modèle prédictif et ne s'en distingue que par sa précision prédictive mesurée par ce score AIC : on préfère donc le modèle ayant la plus grande capacité prédictive. Même si c'est un modèle accommodant les données qui est sélectionné, c'est bien en réalité la

capacité prédictive en elle-même qui est valorisée et choisie. Comme le remarquent Hitchcock et Sober eux-mêmes, « l'innovation d'Akaike n'était pas seulement de montrer comment l'on pouvait estimer la précision prédictive mais aussi de définir la précision prédictive comme un objectif dans la sélection de modèle »²⁴, c'est-à-dire d'en faire un but en soi en statistique.

Ainsi, si Hitchcock et Sober soutiennent une forme de prédictivisme *faible* et *local* vis-à-vis des *prédictions* réellement réalisées, puisqu'ils présentent la maximisation du score AIC d'un modèle comme un but en soi et que ce score AIC représente une des dimensions de la capacité prédictive des théories, leur conception est compatible avec un prédictivisme *fort* et *global* vis-à-vis de la *capacité prédictive* des théories : peu importe qu'une théorie ait réalisé des prédictions ou des accommodations tant que celles-ci témoignent d'une forte capacité prédictive car cette propriété est *toujours* préférée et est *préférée pour elle-même*.

Une conception unifiée des vertus scientifiques

On pourrait objecter que, selon Hitchcock et Sober, ce n'est pas tant le score AIC d'un modèle qui est sélectionné que l'équilibre entre simplicité et précision. C'est cette vertu d'équilibre qui est en soi à valoriser lorsqu'on cherche à évaluer la confirmation d'une théorie ou à choisir entre plusieurs théories.

Mais on pourrait tout autant se demander s'il y a un sens à chercher, qui de la capacité prédictive ou de l'équilibre entre précision et simplicité doit être considérée comme un symptôme de l'autre si l'une ne va pas sans l'autre. Cette question a cependant un intérêt qui est de déterminer quelle conception des vertus théoriques adopter : est-ce qu'une bonne théorie est une théorie qui regroupe un certain nombre de vertus – voire une seule – et en sacrifier d'autres ou est-ce qu'une bonne théorie doit les posséder toutes en une certaine proportion ?

Peter Lipton²⁵ par exemple, considère qu'il existe, en théorie de la confirmation, certaines vertus attribuables aux preuves empiriques et d'autres attribuables aux hypothèses. Ainsi, pour que des expériences confirment le mieux possible une théorie, il faut qu'elles soient à la fois précises, nombreuses, variées, bien contrôlées et répétables. On considère aussi, toutes choses égales par ailleurs, qu'une hypothèse est d'autant mieux confirmée qu'elle est simple, qu'elle unifie de nombreux domaines différents et qu'elle est en accord avec d'autres hypothèses déjà admises. Il y a une

24. C. Hitchcock et E. Sober, « Prediction Versus Accommodation and the Risk of Overfitting », *op. cit.*, p. 12.

25. P. Lipton, « Testing Hypotheses : Prediction and Prejudice », *Science*, n° 307 (2005), p. 220.

certaine tension entre les vertus expérimentales de précision, de quantité et de variété et la vertu de simplicité des hypothèses. Les scientifiques, s'ils ont à accommoder des données variées, précises et nombreuses, peuvent être tentés de sacrifier la simplicité des hypothèses pour produire une théorie extrêmement complexe calquée sur ces données, comme dans les cas du surajustement de modèles statistiques ou ceux que Lipton nomme les cas de tricheries (*fudges*) par adjonction d'hypothèses *ad hoc*.

Dans cette perspective s'assurer qu'une théorie est capable de prédire des phénomènes, c'est s'assurer qu'on a pu concilier des vertus théoriques (de simplicité) et des vertus expérimentales (de précision). La capacité prédictive occupe parmi les vertus théoriques la place que Platon donne dans le *Gorgias* (509c) à la tempérance (σώφρων) parmi les vertus morales : à la fois une vertu qui résulte de l'équilibre des autres (du courage, de l'intelligence, de l'humilité, etc.) et une vertu sans laquelle les autres sont inutiles car prenant le pas les unes sur les autres elles risquent de mener à l'excès et à l'*hubris*.

Le prédictivisme *fort* revient donc à reconnaître que la capacité prédictive a une place particulière parmi les vertus théoriques : elle assure que l'on a affaire à une théorie qui s'applique bien à l'expérience, c'est-à-dire qui repose sur un grand nombre de preuves expérimentales différentes sans pour autant avoir recours à des procédés *ad hoc*. Cela confirme l'intuition exposée en introduction, que les réussites prédictives représentent d'importants succès scientifiques, c'est-à-dire des cas paradigmatiques des relations entre théories et expériences valorisés dans la méthodologie et les pratiques scientifiques.

Analyse prédictive et réalisme scientifique

Si les analyses de Hitchcock et Sober ouvrent de nombreuses portes en théorie de la confirmation, il n'est pas sûr qu'il en aille de même pour la question du réalisme scientifique, car l'analyse statistique prédictive à laquelle ils font référence ne concerne pas les prédictions innovantes dont il est question dans ce débat.

En effet, lorsque John Worrall a proposé de prendre les prédictions innovantes comme critère pour éliminer les théories scientifiques immatures, il avait un type bien particulier de prédiction en tête :

Ces théories manifestent normalement une faible prédictivité [*predictiveness*] car, Popper ou non, les scientifiques généralisent par induction les résultats d'expérimentations bien contrôlées qui ont jusqu'à maintenant toujours eu les mêmes résultats. Mais le succès de telles manœuvres inductives, bien que sans doute miraculeux en lui-même, ne parle pas en faveur de la probable vérité d'une quelconque théorie explicative. Le type de succès prédictif qui semble clarifier l'intuition sous-jacente à l'argument du miracle

est une forme bien plus forte, bien plus frappante de succès prédictif. Dans ce cas de succès prédictif fort, ce n'est pas seulement une nouvelle instance d'une vieille généralisation empirique qui découle d'une théorie mais une généralisation empirique parfaitement nouvelle, et qui vient à être confirmée²⁶.

Ces prédictions de généralisations empiriques « parfaitement nouvelles » sont-elles celles qui sont évaluées par le résultat d'Akaike ? Non, car celui-ci est restreint aux problèmes d'interpolation où l'on examine la capacité prédictive d'un modèle uniquement pour une certaine gamme de valeur des variables. Comme on l'a dit, l'AIC permet d'inférer à partir de l'ajustement d'un modèle à un échantillon D_1 son ajustement à un échantillon D_2 *si et seulement si cet échantillon est tiré de la même population que D_1* . Il ne permet donc pas d'évaluer la capacité d'un modèle à prédire comment se comportent des grandeurs les unes par rapport aux autres au-delà des limites de ce que l'on a déjà observé, car dans ce cas on a à faire à un problème dit d'*extrapolation*, où l'on cherche par exemple à déterminer la relation entre des variables X et Y au-delà des valeurs de X déjà observées dans les échantillons à notre disposition.

Or ces problèmes d'extrapolation sont précisément ceux qui peuvent mettre au jour de nouvelles généralisations empiriques et de nouveaux phénomènes : c'est par exemple en faisant varier théoriquement la densité des corps au-delà de celles que l'on a pu observer que l'on a défini la densité-limite, dite de « Schwarzschild », d'un corps générant un champ gravitationnel dont même les photons ne peuvent s'échapper : un trou noir. Ce phénomène est une conséquence de la Relativité générale mais n'a pas été utilisé dans la construction de celle-ci ni « observé » avant les années 1970. Il s'agit donc bien d'un phénomène nouveau à la fois temporellement et heuristiquement, prédit par la Relativité générale. Toutes les découvertes de ce type n'auraient pu avoir lieu si l'on s'était restreint aux cas où l'on ne prédit que des données sur les mêmes valeurs des variables que les données ayant servi à accommoder une théorie.

Mais même s'il était possible de modifier l'équation d'Akaike pour traiter les problèmes d'extrapolation, cela ne suffirait pas pour rendre compte de ces prédictions de phénomènes nouveaux. En effet, si le critère d'Akaike est une bonne manière d'évaluer la précision prédictive des modèles ou des théories, il ne permet pas de définir et mesurer leur étendue prédictive, c'est-à-dire leur capacité à prédire de nombreuses classes de phénomènes différents. Or c'est cette dimension *extensive* de la capacité prédictive qui est mise en jeu lorsqu'on parle de nouvelles catégories de phénomènes prédites par une théorie, et non la dimension *intensive* de la capacité prédictive qui elle est évaluable par l'AIC.

Ainsi, la portée des arguments de Hitchcock et Sober sur la question du réalisme scientifique est limitée, car ils ne parlent tout simplement pas du même type de prédictions que ceux qui soutiennent l'argument du miracle.

26. J. Worrall, « Structural Realism : The Best of Both Worlds ? », *op. cit.*, p. 114.

Les prédictions de modèles sont qualitativement différentes des prédictions théoriques. Ce n'est pas parce que le problème de la confirmation et celui du réalisme scientifique se sont rejoints sur cette notion de prédiction qu'il faut considérer que celle-ci forme un bloc monolithique sans différences, et il faut prendre l'expression « prédiction de phénomènes nouveaux » au sérieux comme désignant une espèce bien particulière de prédictions.

Conclusion

Les deux racines du problème spécifique des prédictions scientifiques ont pu amener à penser que sa solution pourrait se faire en n'examinant pas la diversité des prédictions et des notions qui y sont reliées. Cependant, on ne peut faire l'économie d'un certain nombre de distinctions, entre prédictions de modèles et prédictions théoriques, précision prédictive et étendue prédictive, prédictions innovantes et prédictions classiques, prédictions scientifiques et prédictions pseudo-scientifiques, etc. C'est à ce prix seulement que l'on peut croiser sans les confondre les différentes problématiques qui font intervenir les prédictions : théorie de la confirmation des théories, débat sur le réalisme scientifique, mais aussi théorie de l'explication, étude du changement théorique, de la sous-détermination empirique et plus généralement de toutes les différentes facettes des rapports entre théorie et expérience.

Les expériences imaginaires des romans libertins du XVIII^e siècle

Élise Sultan

Selon les réflexions préliminaires du Colloque *Roman et Lumières au XVIII^e* de 1970, les philosophes des Lumières :

rêvent de sciences de l'homme qui soient aussi rigoureuses que les sciences de la nature. Ils rêvent d'observations scientifiques [...] et d'expériences. Mais l'expérience sur l'homme ne peut être que du domaine de l'imaginaire. Il faudrait distinguer un genre romanesque que l'on pourrait appeler roman-expérience imaginaire¹.

Un siècle avant les thèses de Zola sur le roman expérimental, le roman des Lumières apparaît comme le laboratoire privilégié des expériences sur l'homme. Personnages et situations imaginaires tiennent lieu d'hypothèses scientifiques donnant à réfléchir autrement la question de l'homme, dans la continuité du roman d'analyse du XVII^e siècle, accordant une large part à la psychologie dans le récit. Outre l'enjeu épistémologique, par où une fiction devient un moyen de connaissance, l'enjeu littéraire est d'importance au XVIII^e siècle. Il s'agit de réhabiliter le genre romanesque contre ses détracteurs tels que Lenglet du Fresnoy, le Père Porée ou l'abbé Jaquin, accusant les romanciers de leur temps d'alimenter les extravagances de la forme littéraire la plus basse et la plus indéfinie. Or, au siècle des Lumières, la recherche d'une nouvelle crédibilité pour le roman, en opposition avec les récits baroques d'Honoré d'Urfé ou de Mlle de Scudéry, favorise une littérature de l'intime (*La Vie de Marianne* de Marivaux, *Cleveland* de l'abbé Prévost). Vraisemblables, ces récits à la première personne vont

1. Document préparatoire du Colloque « Roman et Lumières au XVIII^e siècle » sous la présidence de W. Krauss, R. Pomeau, R. Garaudy et J. Fabre, Centre d'Études et de Recherches Marxistes, Paris, Éditions sociales, 1970, p. 9.

jusqu'à revendiquer leur authenticité, ouvrant ainsi la voie au genre autobiographique illustré par *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau. C'est la naissance de « l'anti-roman » caractérisé par son réalisme, par opposition au romanesque précieux, selon la définition d'Henri Coulet :

L'anti-roman, l'emportant sur le roman, donnait naissance au roman moderne ; moins romanesque, plus vrai, ce roman nouveau observait plus scrupuleusement la vie².

Dans ce contexte littéraire, les romanciers libertins du XVIII^e siècle, qu'ils soient galants (Duclos, Crébillon, Voisenon, Vivant Denon, Godard d'Aucour) ou licencieux (Fougeret de Monbron, Gervaise de Latouche, Nerciat), qu'ils célèbrent l'amour-goût ou le plaisir dans la souffrance (Laclos, Sade), entendent contribuer à l'étude des mœurs et des passions des hommes. Ils s'illustrent dans la mode du récit intime sous forme de pseudo-mémoires racontées par un narrateur interne, où un « je actuel » nous confie les aventures d'un « je antérieur » (*Les Confessions du comte de***** de Duclos, *Le Portier des Chartreux* de Gervaise de Latouche), de romans épistolaires (*Lettres de la marquise de M**** au Comte de R***** de Crébillon, *Les Malheurs de l'inconstance* de Dorat, *Les Liaisons dangereuses* de Laclos), ou de dialogues (*La Nuit et le moment* ou *Le hasard au coin du feu* de Crébillon). Par le recours au point de vue subjectif, ces récits fictifs proposent une méthode d'analyse des passions à partir d'expériences individuelles – fussent-elles imaginaires – à même de penser, en *romancie*, le thème philosophique de la passion, faisant traditionnellement l'objet d'essais ou de traités. Tournant dans l'histoire littéraire, ce mode réflexif favorise l'identification du lecteur aux personnages et « la communication littéraire » commence alors à prendre la forme d'une « communication personnelle³ », selon les réflexions de Philippe Lejeune sur ces premières formes d'autobiographie.

Genre privilégié des expériences imaginaires sur l'homme, les romans libertins accordent également une large place, à l'échelle de leurs récits, aux expériences imaginaires de leurs personnages. Tandis que le sens commun associe libertinage et débauche des corps, limitant le champ des expériences libertines aux expériences charnelles, le libertin se distingue autant par le pouvoir de son imagination que par la puissance de son corps. Or, un libertin sans imagination est une pure contradiction dès lors que la jouissance des corps dépend de sa mise en images et en littérature. Dans l'entre-deux de « la portée philosophique » et de « la charge excitante⁴ » qui définit la littérature libertine, selon les catégories de Caroline Fischer, la place octroyée à l'expérience onirique des personnages est déterminante par ses accointances avec l'expérience littéraire que fait le lecteur du roman. Si les romans

2. H. Coulet, *Le Roman français jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 9.

3. P. Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin (Cursus), 1988, p. 26.

4. C. Fischer, « Littérature excitante et roman libertin », in *Du genre libertin au XVIII^e siècle*, J.-F. Perrin et P. Stewart (dir.), Paris, Desjonquères, 2004.

libertins racontent les expériences imaginaires de leurs personnages, ils constituent également, en eux-mêmes, des expériences imaginaires pour leurs lecteurs.

En quoi les expériences imaginaires des récits libertins font-elles la spécificité du genre, à la fois récit d'expériences imaginaires, au sens subjectif du génitif, et roman-expérience imaginaire en tant que tel, au sens objectif du génitif ?

Des récits d'expériences imaginaires

Les libertins de roman éprouvent de multiples expériences imaginaires, en particulier au moment de leur initiation au libertinage. De telles expériences sont déterminantes pour la connaissance du plaisir, d'abord empirique et pratique, avant d'être corroborée par la théorie. Précisément, ce mode d'acquisition du savoir par l'expérience au sens large se veut en opposition avec les *a priori* religieux et moraux, aux fondements arbitraires et contre nature, venant corrompre au lieu d'éduquer les jeunes gens.

La scène érotique surprise par un novice est un *topos* du roman libertin. Ce voyeurisme est à entendre selon une double signification du verbe « voir ». Ce que l'on voit se réfère à la fois à ce qui est « vu » par les organes et à « la vision » par les yeux de l'imagination. Ces deux étapes de la représentation du perçu peuvent être illustrées par l'*Histoire de Dom Bougre, Portier des Chartreux* de Gervaise de Latouche. Dans un premier temps, le jeune Saturnin surprend une scène troublante dans une cellule monacale voisine de la sienne. D'abord réveillé par les bruits du plaisir – « en prêtant l'oreille, j'entendis des sons émus et tremblants, des mots sans suite et mal articulés » – son émotion et sa curiosité le poussent à trouver un moyen de « voir » ce qui s'y passe. Il découvre « quelque trou à la cloison » qui sépare les deux cellules et devient alors le voyeur du « spectacle » en son et lumière des ébats de Toinette et du Père Polycarpe. La scène entrevue par effraction l'enflamme, mais Saturnin demeure d'abord un spectateur passif tant sa surprise est grande. « Cette vue, nous dit-il, produisit chez moi une surprise mêlée de joie et d'un sentiment vif et délicieux, qu'il m'aurait été impossible d'exprimer⁵ ».

Or, dans un second temps, Saturnin éprouve un désir de mimétisme qui l'engage bientôt à quitter cette passivité pour superposer, à la scène vue, sa propre vision :

Je sentais que j'aurais donné tout mon sang pour être à la place du moine :
que je lui portais d'envie ! que son bonheur me paraissait grand ! Un feu
inconnu se glissait dans mes veines⁶.

5. G. de Latouche, *Histoire de Dom B***, Portier des chartreux*, in *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, t. I, P. Wald Lasowski (éd.), Paris, Gallimard (Pléiade), 2000, p. 336-337.

6. *Ibid.* p. 337.

Bientôt, il se réapproprie ce qu'il voit au profit d'une représentation imaginaire de la scène dans laquelle il s'octroie le premier rôle :

Mes yeux parcouraient avec une rapidité inconcevable toutes les parties de son corps ; il n'y en avait pas une sur laquelle mon imagination ne collât mille baisers de feu. Je suçais ses tétons, son ventre⁷.

Sa sensation tangible, objective et passive se confond avec la reconstruction en imagination d'une perception subjective et active. Ses sens et son imagination s'enflamment ensemble sans qu'il soit possible de distinguer leurs rôles respectifs. En outre, étant donné que Dom Bougre vient de s'endormir au moment où les premiers bruits se font entendre, il reste possible d'interpréter l'ensemble de cette scène comme une construction purement mentale du protagoniste.

Comme l'empirisme des Lumières, les romans libertins consacrent la sensation comme l'unique source de la connaissance, qu'ils mettent en scène dans une version érotique. Dans le sensualisme incarné par *Dom Bougre*, résonne la distinction de Condillac, dans le *Traité des sensations*, entre un état passif de la statue lors de la sensation, entendue comme l'impression des sens produite par l'action d'une cause extérieure et un état actif, lorsqu'elle rappelle cette sensation antérieure par la mémoire ou l'imagination, selon le degré de vivacité de ce souvenir. La statue de Condillac est :

active lorsqu'elle se souvient d'une sensation parce qu'elle a en elle la cause qui la lui rappelle, c'est-à-dire la mémoire. Elle est passive au moment où elle éprouve une sensation, parce que la cause qui la produit est hors d'elle⁸.

De même, Dom Bougre, saisi par la scène qu'il entrevoit, est, dans un premier temps saisi par des impressions produites en lui par ce qu'il perçoit, avant de les rapporter à des sensations qu'il pourra remobiliser par la mémoire ou l'imagination, ce qui vient attester que l'empirisme ne soutient pas la thèse d'une pure passivité de l'esprit. En outre, comme la statue de Condillac, pour qui « le plaisir l'attache aux objets, l'engage à leur donner toute l'attention dont elle est capable, et à s'en former des idées plus exactes⁹ », Dom Bougre est mû par la recherche du plaisir qu'il vient d'éprouver pour la première fois et qu'il reconnaît désormais pour maître. Tout se passe comme si le novice libertin se trouvait dans la même situation originelle imaginée par Condillac pour sa statue, d'abord privée de toute idée et de l'usage de tout sens, avant de développer ses facultés au gré des sensations agréables et désagréables qui lui sont données à connaître.

L'empirisme offre aux romans libertins un schème inédit pour penser le plaisir, tout comme ces derniers enrichissent l'empirisme en l'incarnant dans des personnages. C'est ainsi que le roman libertin *Pigmalion ou la*

7. *Ibid.* p. 337.

8. Condillac, *Traité des sensations*, 1^{re} partie, chapitre 2, Paris, Fayard, 1984, p. 20.

9. *Ibid.* 2^e partie, chapitre 8, p. 119.

statue animée (1741) d'André-François Deslandes propose, quatorze ans avant la statue condillacienne, la fable d'une statue de marbre parvenant progressivement à la pensée au départ de sensations s'échelonnant de la perception simple à la volupté la plus intense. La version licencieuse de ce qui sera l'emblème de la philosophie sensualiste précède *Le Traité des sensations*, confirmant la place privilégiée accordée à la fiction libertine comme « lieu d'expérience imaginaire à partir duquel il devient possible d'interroger l'ensemble des connaissances humaines ». Tel que le définit Marc-André Bernier :

Distinct à la fois du dialogue philosophique et de la simple paillardise, le roman libertin se signale par cette manière si particulière de disposer d'une anecdote licencieuse pour en faire le théâtre où le savoir est appelé à se produire, puis à subir la double épreuve de la critique et de l'expérience¹⁰.

Les récits d'expériences oniriques sont un autre *topos* des romans libertins. En l'absence d'objet sensible, le songe désigne cet état particulier de veille où l'esprit divague. Il est le jeu d'une imagination échauffée par ses propres images. Selon l'article « Songe » de l'*Encyclopédie* :

Le songe est un état bizarre en apparence où l'âme a des idées sans y avoir de connaissance réfléchie, éprouve ces sensations sans que les objets externes paraissent faire aucune impression sur elle ; imagine des objets, se transporte dans des lieux, s'entretient avec des personnes qu'elle n'a jamais vues, et n'exerce aucun empire sur tous ces fantômes qui paraissent ou disparaissent, l'affectent d'une manière agréable ou incommode, sans qu'elle influe sur quoi que ce soit.

Durant le songe, le protagoniste n'est pas endormi, à la différence du rêve. Il est seul, enfermé dans sa chambre, lascif et allongé sur son lit ou sur un sofa. Dans *Dom Bougre*, le songe de Monique est présenté comme la suite logique de ses vagues réflexions sur les différences entre les femmes et les hommes. « Qu'est-ce que l'homme ? », se demande-t-elle, parodiant le mode de questionnement socratique. « La véritable étude du genre humain, c'est l'homme », tel est le mot célèbre d'Alexandre Pope, qui, selon Ernst Cassirer, « exprime d'une formule brève et frappante le sentiment profond que le XVIII^e siècle a de lui-même¹¹ ». Or, lorsque Monique s'interroge sur l'homme, le centre de ses préoccupations n'est pas la nature humaine, mais le sexe masculin dont elle cherche à déduire les qualités à partir des effets qu'il produit sur elle. Sans le secours de l'expérience, ses hypothèses tournent à vide et sont sans fondement, à l'instar des systèmes métaphysiques de Descartes ou de Leibniz, vivement critiqués par les Lumières. Les principes doivent reposer sur des « faits constatés¹² », selon la définition de Condillac, et non sur des maximes vagues et abstraites.

10. M. A. Bernier, *Libertinage et figures du savoir, rhétorique et roman libertin dans la France des Lumières (1734-1751)*, Québec, Presse de l'Université de Laval, 2001, p. 2.

11. E. Cassirer, *La Philosophie des Lumières*, Paris, Fayard, 2001, p. 40.

12. Condillac, *Traité des systèmes*, Paris, Fayard, 1991, chap. I, p. 5.

Qu'est-ce que l'homme ? disais-je. Est-ce une espèce de créature différente de la nôtre ? Quelle est la cause des mouvements que sa vue excite dans mon cœur ? Est-ce un visage plus aimable qu'un autre ? Non, le plus ou le moins de charmes que je leur trouve n'excite que plus ou moins d'émotion ; l'agitation de mon cœur est indépendante de ces charmes [...] ce n'est donc que la seule qualité d'homme qui produit ce trouble : mais pourquoi le produit-elle ? J'en sentais la raison dans mon cœur, mais je ne la connaissais pas ; elle faisait des efforts pour briser les liens où mon ignorance la réduisait : efforts inutiles ! Je n'acquerrais de nouvelles connaissances que pour tomber dans de nouveaux embarras¹³.

Or, en lieu et place d'une observation empirique actuelle, Monique en appelle à son imagination et se remémore les impressions antérieures laissées par les hommes rencontrés. Réminiscences, ces apparitions rappellent la définition du rêve donnée par Lucrèce dans *De la Nature*. La vue sensorielle et la vision en imagination proviennent d'une même cause physique réelle : les simulacres, « sortes de membranes légères détachées de la surface des corps, et qui voltigent en tous sens parmi les airs¹⁴ ». En cela, « la vision de l'esprit est semblable à celle des yeux¹⁵ ». Quant à savoir pourquoi l'esprit est davantage frappé par telle ou telle image, cela dépend, selon Lucrèce, des obsessions qui nous occupent lors de l'état de veille¹⁶. Si Monique voit des hommes en songe, c'est qu'elle n'a de cesse d'y penser.

Même imaginaire, l'expérience de Monique conserve un lien étroit avec l'expérience tangible à laquelle elle se substitue. Les images convoquées ordonnent l'observation sensible des réactions de son propre corps sous l'effet des images produites. Monique se « sonde », « s'examine » et prend son corps pour le terrain même de ses expérimentations. La première expérience charnelle de Monique illustre le passage de relais entre son imaginaire érotique et la réalité d'une étreinte :

J'allais me placer sur un prie-Dieu vis-à-vis de l'autel [...], je m'endormis. J'eus pendant mon sommeil le rêve le plus charmant : je songeais que j'étais avec Verland, qu'il me tenait dans ses bras, qu'il me pressait avec ses cuisses ; j'écartais les miennes, je me prêtais à tous ses mouvements, il me maniait les tétons avec transport, les serrait, les baisait : l'excès de plaisir me réveilla, j'étais réellement dans les bras d'un homme, encore toute occupée des délices de mon songe, je crus que mon bonheur changeait l'illusion en réalité, je crus être avec mon amant, ce n'était pas lui¹⁷.

Tandis qu'elle s'offre à Verland en rêve, Monique est initiée aux plaisirs des sens par Martin. Son expérience imaginaire coïncide avec son expérience

13. *Op. cit.* p. 355.

14. Lucrèce, *De la nature*, trad. A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1984, livre IV, vers 34-36.

15. *Ibid.*, IV, vers 750.

16. *Ibid.*, IV, vers 962-1036.

17. *Op. cit.*, p. 367.

charnelle, à ceci près qu'elle ne provient pas de l'amant espéré, ce qui n'a aucune importance s'agissant de faire l'expérience du sexe opposé et non d'un homme en particulier.

L'expérience de Monique rejoint celle de Suzon, son amie de couvent, racontée dans les *Mémoires de Suzon*. Dans les deux cas, les jeunes femmes ont d'abord ressenti une attirance pour le genre masculin sans précisément en saisir la cause ni en connaître l'objet. Précocement disposées au plaisir des sens, elles cherchent à combler, par un objet fantasmé, le désir sexuel ébauché. C'est ainsi que l'imagination encore « échauffée¹⁸ » par ses observations sur ses camarades d'école, Suzon, la sœur de Dom Bougre, s'endort.

J'avais à peine fermé les paupières, que je fis un rêve si agréable et si instructif, qu'il n'est jamais sorti de ma mémoire. Il me semblait que j'étais étendue sur un riche sofa, semblable à ceux que j'avais vus chez ma marraine : que j'avais les cuisses extrêmement écartées, une jambe pendante et l'autre soutenue sur les coussins : dans cette voluptueuse attitude, je voyais un enfant beau comme l'Amour, porté dans les airs, en dirigeant sa course vers moi. Il paraissait par son air tendre et amoureux, et par ses regards passionnés, m'inviter à prendre part au plaisir qu'il voulait me procurer ; plus il approchait de moi, plus mes yeux avides de l'examiner le considéraient attentivement¹⁹.

À la différence des « compagnies » imaginaires que Monique contemplait en songe, l'imagination de Suzon compose activement son Pégase chimérique en combinant les observations faites sur ses camarades de jeux auxquels elle le compare :

je lui trouvais bien de la ressemblance avec cette charmante aiguillette que j'avais eu tant de plaisir à considérer, et qui tenait à la ceinture des enfants de mon âge : cependant sa grosseur, sa longueur, sa tête fière et rubiconde, le poil noir et touffu qui le couvrait et dérobaient presque à la vue deux énormes pelotons, tout me faisait craindre de me tromper²⁰.

Ici encore, comme dans le chant IV de Lucrèce, les deux opérations de la vue et de l'imagination se confondent : les verbes « voir », « examiner » et « considérer » sont appliqués à des représentations mentales. Les yeux du corps et les yeux de l'esprit sont tout autant « avides de voir ».

Le Sylphe de Crébillon, sous-titré *Songe de Mme de R*** écrit par elle-même à Mme de S****, illustre la capacité de l'imagination à produire les fantasmes les plus réalistes. Mme de R***, qui a « de tout temps » « souhaité avec ardeur de voir un esprit élémentaire²¹ », s'installe dans des

18. *Mémoires de Suzon, sœur de D... B...*, in *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, t. II, P. Wald Lasowski (éd.), Paris, Gallimard (Pléiade), 2005, p. 893.

19. *Ibid.*, p. 894.

20. *Ibid.*, p. 895.

21. Crébillon, *Le Sylphe*, in *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, t. I, P. Wald Lasowski (éd.), Paris, Gallimard (Pléiade), 2000, p. 54.

conditions propices au songe, à huis clos dans sa chambre, par une chaude nuit. Mme de R***, d'abord effrayée par la venue du sylphe, mène bientôt avec lui, une conversation vivante et galante sur l'amour, le mariage, la vertu, etc. Ce dialogue ressemble à ceux de *La Nuit et le moment* ou du *Hasard au coin du feu* de Crébillon tant par les sujets abordés que par la rhétorique libertine du personnage masculin. De fait, Mme de R*** finit-elle par douter du caractère onirique de cette apparition :

si c'était un songe, je me souviendrais de m'être endormie avant que de l'avoir commencé ; j'aurais senti mon réveil, et puis quelle apparence qu'un songe eût autant de suite qu'il y en a dans ce que je vais raconter ? Comment aurais-je si bien retenu les discours du sylphe ? Il n'est pas naturel que j'aie pensé ce que vous allez entendre, toutes les idées que vous y trouverez ne m'ont jamais été familières. Oh assurément ! je n'ai pas rêvé, vous en croirez au reste ce qu'il vous plaira ; quant à moi, je ne me servirai pas de ces mots : il me semblait, je croyais voir ; je dirai : j'étais, je voyais²².

Esprit et songe, le sylphe de Mme de R*** anime bientôt le plus beau des corps :

En ce moment une lueur extraordinaire remplit ma chambre, et je vis au chevet de mon lit le plus bel homme qu'il soit possible d'imaginer, des traits majestueux, et l'ajustement le plus galant et le plus noble²³.

Fantasme ou réalité, le songe de Mme de R*** est une expérience imaginaire lui donnant à connaître la réalité de ses désirs. Elle témoigne d'un manque et par là d'un désir fort de connaissance du sexe opposé d'où suivra le plaisir tant recherché. De fait, les expériences rêvées sont normatives pour des jeunes femmes à qui l'on refuse toute éducation sexuelle.

« Instruire et exciter »

Que l'expérience éprouvée par les personnages libertins soit sensorielle ou fantasmée, l'excitation qui en résulte est bien réelle. Elle est leur premier pédagogue. Ainsi, suite à ses aventures, Saturnin nous livre ses conclusions théoriques sur ses avancées dans la science du plaisir :

les connaissances que la nature avait mises dans mon cœur venaient de se développer, les nuages dont elle les avait couvertes s'étaient dissipés. Je reconnus la cause des différents sentiments que j'éprouvais tous les jours à la vue des femmes. Ces passages imperceptibles de la tranquillité aux mouvements les plus vifs, de l'indifférence aux désirs, n'étaient plus des énigmes pour moi²⁴.

22. *Ibid.*, p. 54.

23. *Ibid.*, p. 65-66.

24. *Op. cit.*, p. 338.

Les connaissances du jeune libertin se sont donc accrues grâce à une expérience originelle en partie imaginaire. Les romans libertins réécrivent ainsi, à leur façon, le passage de l'aveuglement à la lumière, en consacrant la sexualité comme propédeutique à ce passage. Lorsque Saturnin observe, puis met en pratique ce qu'il vient d'apprendre, il donne chair à une version libertine de l'éducation. À l'école de ses propres visions, le novice apprend, de son excitation physique, quelles en sont les causes et quels seraient les moyens de la reconduire. C'est que, comme le définit Claude Reichler dans *L'Âge libertin*, « la pensée libertine est une philosophie pratique : en définissant l'humain, elle se donne pour but d'agir sur lui²⁵ ». Libéré des fausses représentations religieuses et morales qui l'aliènent et le soustraient à sa nature désirante, le jeune libertin n'a plus qu'à s'accomplir, en s'adonnant librement aux plaisirs du corps qui définissent l'homme en tant que tel.

Dans l'*Histoire de Dom Bougre*, Monique, excitée par ses propres fantasmes, est incitée à la masturbation. Elle y trouve des éléments de réponse à ses interrogations sur l'homme, au moyen d'un raisonnement par analogie :

J'étais enchantée de la découverte que je venais de faire, elle avait répandu la lumière dans mon esprit : je jugeais que, puisque mon doigt venait de me procurer de si délicieux moments, il fallait que les hommes fissent avec nous ce que je venais de faire seule, et qu'ils eussent une espèce de doigt qui leur servît à mettre où j'avais mis le mien ; car je ne doutais pas que ce fût là la véritable route du plaisir. Parvenue à ce degré de lumières, je me sentis agitée du désir le plus violent de voir dans un homme l'original d'une chose dont la copie m'avait fait tant de plaisir²⁶.

Monique infère, de la forme de son doigt et du plaisir ressenti par son action, la forme de l'organe sexuel masculin. Le plaisir stimule ses réflexions : il est le moteur et la fin de ses recherches. Elle entend confirmer ses hypothèses par des observations sur un spécimen masculin d'autant que l'intensité de son désir est accrue par les conclusions de son raisonnement. Au départ seulement pressenti, son désir physique devient impérieux à mesure du développement du savoir théorique à son sujet.

L'expérience de Suzon la conduit également à formuler un raisonnement par analogie :

Si dans mon songe il m'avait fait goûter tant de plaisir, comment pourrait-on exprimer celui qu'il ferait en réalité ? [...] Il y avait longtemps que cherchant à deviner pourquoi cet outil que l'Amour avait entre les jambes, était si différent de celui des enfants de mon âge, j'examinais s'il n'y avait pas moyen de leur faire acquérir cette qualité si essentielle dans les combats amoureux²⁷.

25. C. Reichler, *L'Âge libertin*, Paris, Minuit, 1987, p. 9.

26. *Op. cit.*, p. 356.

27. *Op. cit.*, p. 897.

Les fantasmes de Suzon deviennent un critère pour comprendre, par comparaison, ce que pourrait être le plaisir réel avec un partenaire réel. Or, seule l'expérimentation *in concreto*, dans le vif du plaisir charnel, peut permettre au libertin de progresser et de sortir du carcan des préjugés et des fausses connaissances promues par des éducateurs mensongers. Le jeune libertin doit découvrir et mettre à l'épreuve ses dispositions naturelles au plaisir pour les actualiser et marquer son esprit comme son corps de ces nouvelles lumières. Ainsi, après sa première expérience sexuelle, Monique s'empresse de reprendre l'observation de son propre corps.

[M]'étant assise sur ma chaise, une jambe sur mon lit et l'autre sur le plancher, je fis mon examen : quelle fut ma surprise lorsque je trouvai que mes lèvres, qui étaient auparavant si fermes et si rebondies, étaient devenues toutes molles et comme flétries, les poils qui les couvraient d'espace en espace, quoiqu'ils se ressentissent encore de l'humidité, formaient mille petites boucles : l'intérieur était d'un rouge vif enflammé, il était d'une sensibilité extrême, la démangeaison m'y faisait porter le doigt, et sur-le-champ la douleur me forçait de le retirer, je me frottais contre le bras de mon fauteuil, et je le couvrais des marques de la vigueur de Martin, le plaisir combattait contre la fatigue ; mais mes yeux s'appesantissaient insensiblement ; je me couchai, et je dormis d'un sommeil qui ne fut interrompu que par des songes charmants qui me rappelaient les délices que j'avais goûtées²⁸.

Les « songes charmants » de Monique montrent comment l'expérience rêvée prend aussitôt le relais de l'expérience sexuelle. Elle la prolonge et l'inscrit dans sa mémoire pour la soustraire aux aléas de la finitude et du temps qui passe. Le songe érotique a donc un rôle à jouer en amont comme en aval de l'expérience concrète : il en est la propédeutique lorsqu'il éclaire le rêveur sur les plaisirs charnels, mais aussi un épilogue que l'on peut répéter à l'infini, à l'instar des réminiscences affectives épicuriennes²⁹. On retrouve un déroulement similaire dans l'expérience de Suzon. Le plaisir qu'elle ressent sous les assauts de « cet animal furieux et terrible » la réveille. Elle s'aperçoit que ses sensations étaient l'effet de l'action de son doigt, guidé par ses hallucinations. L'apprentissage du plaisir passe par la répétition des expériences vécues.

Soit crainte cependant de me tromper, soit pour graver plus profondément dans ma mémoire cette leçon que la nature seule m'avait donnée, mon doigt officieux recommença sa besogne [...]. Cette heureuse découverte m'indiquait à merveille qu'une fille qui est maîtrisée par son tempérament, comme la plupart le sont, peut se soulager de temps en temps³⁰.

Néanmoins, certaines expériences imaginaires peuvent s'avérer pathologiques. Dans *Le Sopha* de Crébillon, Amanzéi, métamorphosé en

28. *Op. cit.*, p. 372.

29. Cf. notamment Épicure, *Sentences Vaticanes*, 17.

30. *Op. cit.*, p. 895.

sopha, rencontre Zéinis. Il tombe immédiatement sous le charme de la jeune femme alors qu'elle s'endort sur son corps-meuble. Tandis qu'Amanzéi rêve d'un amour « platonicien » en l'aimant de toute son âme, Zéinis fait un rêve sensuel à propos de Phéléas :

[L'] image de Phéléas était la seule qui se fût présentée à elle [...] c'était au pouvoir qu'il avait sur ses sens, et non à mes transports qu'elle avait dû ses plaisirs³¹.

Les effets de l'imagination de Zéinis sur ses sens sont éloquents : Amanzéi remarque son « désordre », son « trouble », ses soupirs.

[S]a bouche forma quelques paroles mal articulées, une aimable rougeur vint colorer son visage. Le songe le plus flatteur vint enfin égarer ses sens. De doux mouvements succédèrent au calme dans lequel elle était plongée. 'Oui ! tu m'aimes !' s'écria-t-elle tendrement. Quelques mots, interrompus par les plus tendres soupirs, suivirent ceux-là. 'Doutes-tu, continua-t-elle, que tu ne sois aimé ?' Moins libre encore que Zéinis, je l'entendais avec transport et n'avais plus la force de lui répondre. Bientôt son âme, aussi confondue que la mienne, s'abandonna toute au feu dont elle était dévorée, un doux frémissement... Ciel ! Que Zéinis devint belle !³²

Le songe de l'âme reste inférieur au songe des sens quant à ses effets de réel. Amanzéi est impuissant à procurer du plaisir à celle qu'il tente d'embraser et d'embrasser de toute son âme. Les sensations de la rêveuse expriment un désir que seule une expérience charnelle pourra venir combler. Ce sont les songes de Zéinis qui incitent cette dernière à franchir le pas de l'imaginaire au réel. Son imagination échauffée, elle cédera aux avances de Phéléas sur le sofa Amanzéi lui-même. Sa déconvenue montre que l'expérience concrète est ce vers quoi doit tendre toute expérience de pensée à moins d'être illusoire et stérile comme celle d'Amanzéi. Dans de nombreux romans libertins, « l'amour à la Platon » est raillé comme une chimère qui rend malade et malheureux celui qui l'a imaginée. Selon Margot, ce Platon n'est qu'un « gâte-métier » aux idées creuses :

S'entête qui voudra de belle passion et de tendresse platonique ; je ne me repais point de vapeurs : les sentiments épurés et alambiqués de l'amour sont des mets qui ne conviennent pas à ma constitution ; il me faut des nourritures plus fortes. Vraiment M. Platon était un plaisant original avec sa façon d'aimer³³.

Dans *Le Sopha*, la morale revient au Sultan, à qui Amanzéi conte son histoire :

31. *Op. cit.*, p. 244.

32. *Ibid.*, p. 237.

33. Fougeret de Monbron, *Margot la Ravaudeuse*, in *Romanciers libertins du XVIII^e siècle*, t. I, P. Wald Lasowski (éd.), Paris, Gallimard (Pléiade), 2000, p. 857.

de quoi vous avisiez-vous de devenir amoureux, pendant que vous n'aviez pas de corps ? Cela était d'une folie inconcevable, car, en bonne foi, à quoi cette fantaisie pouvait bien vous mener³⁴ ?

L'égarement d'Amanzéi rappelle la critique de l'amour-passion du chant IV du poème de Lucrèce. Lors du rêve, les simulacres perçus en état de veille sont recomposés, mais l'esprit peut s'y méprendre au point d'agir comme s'il s'agissait d'une vision des yeux. C'est ainsi que s'expliquent les illusions des rêveurs.

Un autre, pris de soif, s'arrête auprès d'un cours d'eau ou d'une source délicieuse, et voudrait l'engloutir tout entière dans sa gorge. Souvent des hommes même pudiques, une fois dans les liens du sommeil, s'il leur arrive de croire qu'ils relèvent leurs vêtements devant un bassin ou un tonneau coupé pour cet usage, répandent le liquide filtré dans leurs organes, et inondent la magnifique splendeur de leurs tapis de Babylone³⁵.

L'exemple du rêve érotique de l'adolescent amorce la critique de l'amour comme illusion funeste :

De même l'adolescent dont la semence commence à se répandre dans tous les vaisseaux de son corps, au jour même où elle s'est mûrie dans l'organisme voit s'avancer en foule des simulacres de diverses personnes qui lui présentent un visage charmant, un teint sans défaut : vision qui émeut et sollicite en lui les parties gonflées d'une abondante semence, au point que, dans l'illusion d'avoir consommé l'acte, il répand à larges flots cette liqueur et en souille son vêtement³⁶.

La vision erronée de l'esprit pendant le rêve est de même nature que l'illusion de l'amant sur sa maîtresse lorsqu'il croit voir en elle toutes les perfections. C'est ce que Stendhal nommera « la cristallisation » dans *De l'Amour*. Reproduisant dans la veille l'illusion du rêve, la passion amoureuse est présentée par Lucrèce comme une maladie liée à un dysfonctionnement pathologique des simulacres frappant l'esprit. Et, comme le montre Jean Salem dans son article consacré aux « Thèmes épicuriens dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon » :

Tout comme le rêve nocturne, l'amour-passion joue dans l'épicurisme le rôle de gardien du sommeil : il naît, tout comme lui, d'un défaut de vigilance de l'esprit à l'égard des simulacres venant l'impressionner depuis une même origine, depuis un même générateur d'images (*phantaston*). Ôtez la physique des atomes : Crébillon semblera vous dire à peu près la même chose³⁷.

34. *Op. cit.*, p. 243.

35. *Op. cit.*, IV, vers 1023-1029.

36. *Ibid*, IV, vers 1030-1036.

37. J. Salem, « Thèmes épicuriens dans *Les Égarements du cœur et de l'esprit* de Crébillon », in *Qu'est-ce que les Lumières ?*, Oxford, Voltaire Foundation, S.V.E.C., n° 12, 2006, p. 147.

En particulier, les *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R**** de Crébillon illustrent les ravages de la passion tout en dénonçant son fondement imaginaire. Badine avec le Comte, la Marquise tombe progressivement amoureuse et très vite l'absence de son amant lui paraît « un supplice insupportable³⁸ ». Viennent ensuite tous les signes d'une maladie mentale :

Mes yeux égarés, même en vous regardant, ne voyaient plus. J'étais dans cet état de stupidité où l'on laisse tout entreprendre, et mes réflexions avaient fait place à une ivresse, plus aisée à ressentir qu'à exprimer³⁹.

Les égarements de la Marquise, « tourmentée sans cesse par son amour⁴⁰ », rappellent la « frénésie⁴¹ » et « l'ardeur⁴² » des amants de Lucrèce :

L'objet de leur désir, ils le pressent étroitement, ils le font souffrir, ils impriment leurs dents sur ses lèvres mignonnes qu'ils meurtrissent de baisers : c'est que chez eux le plaisir n'est pas pur ; des aiguillons secrets les pressent de blesser l'objet, quel soit-il, qui fait lever en eux ces germes de fureur⁴³.

La Marquise est rongée par la jalousie. « Jalouse sans objet, mon cœur n'en est pas moins déchiré⁴⁴ » confie-t-elle. « Son esclavage éternel⁴⁵ » ne pourra trouver de repos que dans la mort : « Je ne survivrai point à votre perte, je n'ai point de courage contre de si grands malheurs⁴⁶ ».

Or, son « amour » n'est qu'un mot suranné qui cache une construction mentale pathologique. La Marquise échafaude elle-même l'imaginaire amoureux funeste qui la conduira à sa perte.

Ainsi peut-on distinguer un bon et un mauvais usage de l'imagination érotique selon qu'elle initie et prolonge l'expérimentation des plaisirs du corps ou qu'elle enferme à jamais le protagoniste dans des illusions mortifères.

38. Crébillon, *Lettres de la Marquise de M*** au Comte de R****, Paris, Desjonquères, 2010, Lettre XXXVI, p. 122.

39. *Ibid.*, Lettre XVIII, p. 105.

40. *Ibid.*, Lettre XLI, p. 135.

41. *Op. cit.*, IV, vers 1069 (*furor*).

42. *Ibid.*, IV, vers 1077 (*ardor*).

43. *Ibid.*, IV, vers 1078-1083.

44. *Op. cit.*, Lettre XXXVI, p. 122.

45. *Ibid.*, Lettre XXXIX, p. 128.

46. *Ibid.*, Lettre LXV, p. 210.

Des romans-expériences imaginaires

Les textes littéraires ne sont pas simplement objets de connaissance ou champ de vérification pour des catégories générales, ils sont *sujets* d'un savoir : ils nous donnent à connaître quelque chose sur ce dont ils parlent, d'une façon qui leur est propre⁴⁷.

Justifiant sa propre méthode de lecture des romans libertins, Claude Reichler insiste sur la connaissance apportée par des récits en tant que tels, attestant d'une passerelle entre la littérature et les sciences humaines. Là où les textes littéraires optent pour des procédés symboliques, les sciences de l'homme font appel à la méthode analytique. Or, selon Reichler, si l'exposition analytique permet d'explicitier le savoir, la portée cognitive du symbolique ne doit pas être négligée dans toute la diversité et la richesse des dispositifs littéraires employés. En particulier, les romans libertins brouillent les frontières de l'analytique et du symbolique et, partant, du philosophique et du littéraire, appliquant le nouveau modèle expérimental newtonien, en opposition avec le modèle cartésien, à une science de la nature humaine.

Les romans libertins entendent contribuer, à leur manière, à la connaissance du champ moral sur la base empirique des faits observés, contre la métaphysique spéculative cartésienne, fondée sur des hypothèses spéculatives. Or, paradoxalement, le personnel romanesque et les événements fictifs de ces récits sont envisagés comme le lieu légitime des expérimentations sur l'homme moral.

Le Roman, si méprisé des personnes sensées, et souvent avec justice, serait peut-être celui de tous les genres qu'on pourrait rendre le plus utile, s'il était bien manié, si, au lieu de le remplir de situations ténébreuses et forcées, de héros dont les caractères et les aventures sont toujours hors du vraisemblable, on le rendait, comme la Comédie, le tableau de la vie humaine, et qu'on y censurât les vices et les ridicules. [...] [L]e fait, préparé avec art, serait rendu avec naturel. On ne pécherait plus contre les convenances et la raison. Le sentiment ne serait point outré ; l'homme enfin verrait l'homme tel qu'il est ; on l'éblouirait moins, mais on l'instruirait davantage⁴⁸.

Crébillon entend ainsi réévaluer le genre romanesque en lui donnant un rôle majeur dans la description des mœurs humaines. Le romancier prétend s'appuyer sur le « parler vrai » des romans pour décrire des faits humains tels qu'ils pourraient avoir lieu, en toute vraisemblance. Selon Ernest Sturm, « [c]aptivé par le spectacle de l'amour au XVIII^e siècle, Crébillon exerça ses talents d'écrivain et ses dons de psychologue à déchiffrer l'hermétisme des masques portés dans les salons de la haute société⁴⁹ ». L'écriture romanesque est alors mise au service de la vérité et du naturel. Un nouveau genre

47. *Op. cit.*, p. 10.

48. Crébillon, *Les Égaréments du cœur et de l'esprit*, Paris, Flammarion (GF), 1985, p. 65.

49. *Op. cit.*, p. 11.

littéraire est né et, avec lui, le moyen de mettre en images et en fictions les hommes, sous couvert d'une double exigence de connaissance et d'édification. En effet, en peignant les mœurs de son temps dans les choses de l'amour et le déclin de l'amour-passion au profit du vagabondage de l'amour-goût, Crébillon perce à jour la « science du désir » des libertins, la fait connaître au lecteur tout en montrant les limites, le romancier faisant ainsi également œuvre de moraliste. *Les Égarements du cœur et de l'esprit* racontent les déboires sentimentaux du jeune Meilcour, et offrent des *Tableaux des mœurs de ce temps dans les différents âges de la vie*, pour reprendre le titre de dialogues co-écrits par Crébillon et La Popelinière retraçant les étapes de la vie d'une femme du monde. De même, *Les Mémoires pour servir à l'histoire des mœurs du XVIII^e siècle* de Duclos font le récit en première personne des aventures d'un libertin repenté qui nous fait part de ses désillusions sur le monde et la mode de la capitale :

L'amour, la galanterie, et même le libertinage, ont de tout temps fait un article si considérable dans la vie de la plupart des hommes, et surtout des gens du monde, que l'on ne connaîtrait qu'imparfaitement les mœurs d'une nation, si l'on négligeait un objet si important. Des mémoires qui me sont tombés entre les mains, m'ont paru propres à donner, sur cette matière, une idée des mœurs actuelles⁵⁰.

Duclos affirme ici son ambition de tirer profit de son récit pour « donner une idée » des mœurs du temps à partir d'une fiction. À cet effet, il présente son roman comme le témoignage véridique d'une personne authentique. Un an plus tard, en 1752, Duclos poursuit son entreprise d'observation scientifique du monde dans un essai intitulé *Considérations sur les mœurs de ce siècle*. Pourquoi a-t-il jugé nécessaire de quitter la narration romanesque des pseudo-mémoires pour formuler ses réflexions dans un discours purement argumentatif ? Il pourrait avoir jugé insuffisantes les ébauches de réflexions générales amorcées dans les récits. Le fait est que son essai est le lieu de la généralisation et de la conclusion des hypothèses expérimentées dans son laboratoire romanesque. Ses *Considérations sur les mœurs de ce siècle* entendent apporter leur contribution à la connaissance des mœurs du temps entendue comme les pratiques morales ou immorales, les coutumes et usages d'une nation, autrement dit le « caractère national ».

Les sciences n'ont fait de vrais progrès que depuis qu'on travaille par l'expérience, l'examen et la confrontation des faits, à éclaircir, détruire ou confirmer les systèmes. C'est ainsi qu'on en devrait user à l'égard de la science des mœurs. [...] Des faits et des observations suivies conduisent nécessairement à la découverte des principes ; les dégagent de ce qui les modifie dans tous les siècles, et chez les différentes nations ; au lieu que des principes purement spéculatifs sont rarement sûrs, ont encore plus rarement une application fixe, et tombent souvent dans le vague des systèmes. Il y a d'ailleurs une grande

50. Duclos, *Mémoires pour servir à l'histoire des mœurs du XVIII^e siècle*, Paris, Desjonquères, 1999, p. 7.

différence entre la connaissance de l'homme et la connaissance des hommes. Pour connaître l'homme, il suffit de s'étudier soi-même ; pour connaître les hommes, il faut les pratiquer. Je me suis proposé, en considérant les mœurs, de démêler dans la conduite des hommes quels en sont les principes, et peut-être de concilier leurs contradictions. [...] Quoique cet ouvrage semble avoir pour objet particulier la connaissance des mœurs de ce siècle, j'espère que l'examen des mœurs actuelles pourra servir à faire connaître l'homme de tous les temps⁵¹.

Les difficultés exposées par Duclos tiennent au caractère versatile des mœurs humaines, suivant les caprices de la mode. Néanmoins, il ne remet pas en cause l'existence de principes généraux dans lesquels tout homme pourrait se reconnaître. Duclos justifie ainsi la démarche scientifique de construire une science des mœurs aussi rigoureuse dans ses formulations et dans ses lois que les sciences de la nature à ceci près que les expérimentations qui y conduisent peuvent être purement fictives.

De la lecture au songe, il n'y a qu'un pas et les conditions requises pour ces deux activités sont similaires : la solitude dans un lieu isolé comme une chambre ou un cabinet de lecture, à l'abri des regards indiscrets. Alors, au moment opportun, « je lis et je songe⁵² », pour reprendre une formule de Jean Genet et de Marguerite Duras. Dans les romans libertins, cette connivence s'exemplifie en un rapport temporel et logique : « je lis puis je songe », mais aussi en un rapport d'identification par où la lecture est assimilée à une rêverie. Elle est une expérience imaginaire à laquelle tout lecteur, qu'il soit interne ou externe au roman, autrement dit fictif ou réel, est invité à participer.

Le lecteur a tendance à se représenter ce qu'il lit, donnant un corps imaginaire aux personnages pour animer, aux yeux de son esprit, l'histoire qu'il lit. C'est le cas de Fatmé, dans *Le Sopha* :

La première chose qu'elle fit [...] fut d'ouvrir une armoire fort secrètement pratiquée dans le mur et cachée avec art à tous les yeux. Elle en tira un livre. De cette armoire, elle en passa à une autre où beaucoup de volumes étaient fastueusement étalés ; elle y prit aussi un livre qu'elle jeta sur moi avec un air de dédain et d'ennui, et revint, avec celui qu'elle avait choisi d'abord, se plonger dans toute la mollesse des coussins dont j'étais couvert. [...] Le livre qu'elle avait pris le dernier ne me parut pas être celui qui l'intéressait le plus. C'était pourtant un gros recueil de réflexions composées par un brahmine. Soit qu'elle crût avoir assez de celles qu'elle faisait elle-même, ou que celles-là ne portassent pas sur des objets qui lui plussent, elle ne daigna pas en lire deux, et quitta bientôt ce livre, pour prendre celui qu'elle avait tiré de l'armoire secrète, et qui était un roman dont les situations étaient

51. Id., *Considérations sur les mœurs de ce siècle*, Paris, 2005, Slatkine (Champion Classiques), introduction, p. 94-95.

52. J. Genet et M. Duras, cités par M. de Certeau, « Lire : un braconnage », in *L'Invention du quotidien*, Paris, 10/18, p. 291.

tendres et les images vives. [...] [C]e livre l'animait ; ses yeux devinrent plus vifs ; elle le quitta, moins pour peindre les idées qu'il lui donnait que pour s'y abandonner avec plus de volupté. Revenue enfin de la rêverie dans laquelle il l'avait plongée, elle allait le reprendre lorsqu'elle entendit un bruit qui le lui fit cacher⁵³.

Le récit de cette expérience de lectrice illustre l'effet incitatif recherché par les livres érotiques dont les « images vives » vont engendrer d'autres images toute aussi vives et excitantes. Ravivée par cette énergie romanesque, Fatmé ne quitte son livre que pour prolonger l'excitation qu'il produit en elle par un songe de sa composition. Cette influence physique de la lecture sera dénoncée comme telle dans de nombreux traités de médecine comme *L'Onanisme* de Tissot ou *Le Traité de la nymphomanie* de Bienville⁵⁴ et par Rousseau, mettant en garde contre « ces dangereux livres qu'une belle dame de par le monde trouve incommodes, en ce qu'on ne peut, dit-elle, les lire que d'une seule main⁵⁵ ».

Écrites par un auteur désireux d'agir sur son lecteur, les images romanesques échauffent l'imagination mais ce n'est pas là leur fin dernière. En effet, le but n'est autre que de disposer le lecteur à rechercher un plaisir extra-livresque. Ainsi Fatmé ne reste-t-elle pas prisonnière de l'illusion littéraire. Au contraire, sa sensibilité au plaisir s'accroît et ne demande qu'à être comblée dans la réalité. Le roman libertin entend donc nous mettre en garde contre ses propres effets et contre l'illusion persistante à laquelle pourrait nous conduire une construction mentale. Le plaisir doit rester le principe et la fin de l'imagination. Il est l'unique préoccupation et objet de l'éducation libertine, la seule réalité tangible qui surnage au sein de l'imaginaire érotique. Par là, il peut franchir les frontières de la fiction pour susciter l'excitation du lecteur. Il s'impose alors comme une composante non-romanesque, nous embarquant pour Cythère, par le biais d'une expérience imaginaire et littéraire unique.

Exemplaire de toute la littérature dans sa volonté de créer une illusion aussi réelle que la réalité du lecteur lui-même, la littérature libertine en est aussi la négation, selon Jean-Marie Goulemot, « puisque, pour exercer son pouvoir et prendre le leurre pour la réalité, la littérature doit accepter de s'abolir au profit d'un retour aux moiteurs du quotidien auxquelles elle avait semblé, avec succès, se substituer⁵⁶. » Le roman libertin fait l'éloge de la « lecture interrompue ». Savoir bien lire, c'est savoir songer sans s'égarer ni se perdre dans les chimères littéraires. C'est dire que cette méthode de lecture doit être au moins autant un art d'imaginer que de vivre.

53. *Op. cit.*, p. 81-82.

54. Cf. A. Wenger, *La fibre littéraire. Le Discours médical sur la lecture au XVIII^e siècle*, Genève, Droz, 2007.

55. Rousseau, *Les Confessions*, Livre I, Paris, Livre de poche, p. 60.

56. J.-M. Goulemot, *Ces livres qu'on ne lit que d'une main*, Paris, Minerve, 1994, p. 92.

Or, l'œuvre de Sade vient clôturer le corpus libertin d'une singulière manière. Elle sonne le glas de la préférence donnée au réel pour en dénoncer les limites face au champ infini des possibles révélé par l'imaginaire. Ce renversement est illustré notamment dans *La Nouvelle Justine*, où Justine et sa comparse ne parviennent pas à distraire un abbé de sa lecture attentive de *La Philosophie dans le boudoir*. Ce dernier garde ironiquement « le livre à la main⁵⁷ », et d'une seule main, y compris lorsqu'il daigne palper, sans grande conviction, les deux jeunes femmes. Comme le commente Michel Delon, on assiste ici à une véritable « apologie de l'imagination, qui constitue l'unique moteur de la transgression et d'une démesure permanente » tandis l'indigente réalité du désir et du plaisir se révèle insuffisante. Cette prise de position radicale et subversive de Sade inscrit ses romans libertins en porte-à-faux avec ceux de ses prédécesseurs :

Les lecteurs de la tradition libertine étaient censés satisfaits par la complémentarité de la fiction et de la réalité, ils appartenaient à l'ère classique de la représentation. Sade souligne sans pitié l'inadéquation radicale du désir et de l'acte, du geste et du mot. La lecture devient une errance, une inquiétude, un perpétuel inachèvement⁵⁸.

Chez Sade, la réalité déçoit aussi bien que les mauvais romans libertins dont la portée critique se limite aux convenances et se heurte aux noirceurs de la condition humaine que les écrivains n'osent révéler. Le dernier mot du libertinage est donc laissé à la puissance évocatrice et pérenne des fictions subversives.

Le genre libertin dissout la fiction dans la réalité en inscrivant l'illusion littéraire dans le corps du lecteur, pour une expérience imaginaire inédite. En effet, les romans libertins se distinguent, dans la littérature, et, en particulier, dans la littérature érotique, par la place accordée aux discours érotiques. Le plaisir se parle, s'écrit, se lit et le plaisir des mots entend redoubler le plaisir des sens. Le lecteur participe alors à « l'écriture du corps » qu'il révèle par l'acte de lecture. Selon, Anne Deneys-Tunney, l'expression « écriture du corps » « postule l'existence d'un rapport étroit entre l'acte éminemment culturel et littéraire de l'écriture, d'une part, et l'expérience vitale que le sujet possède de son corps, d'autre part⁵⁹ ». Autrement dit, le sens subjectif du génitif, parler de « l'écriture du corps » signifie que c'est le corps qui s'écrit et parle de lui-même et de son plaisir. Or, cette transposition littéraire du plaisir passe par l'imagination du lecteur, incité à participer aux expériences fictives racontées dans les romans.

57. Sade, *La Nouvelle Justine*, in *Œuvres*, t. II, M. Delon (éd.), Paris, Gallimard (Pléiade), 1995, p. 1058-1059.

58. M. Delon, *Le Savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette (Littératures), 2000, p. 253.

59. A. Deneys-Tunney, *Écriture du corps de Descartes à Laclos*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 5-6.

Dès lors, il revient aux lecteurs des romans libertins d'attester, par les effets physiques produits par leur lecture, de la validité des thèses sur l'homme et la morale ainsi mises en images. Chaque lecteur est alors littérairement embarqué, car imbriqué dans une mécanique narrative, où les expériences charnelles n'ont de cesse de se dire pour se refaire en imagination et inciter à leur imitation dans la réalité. Cette circulation du corps à l'esprit et de l'esprit au corps trace un double parcours caractéristique d'une philosophie du plaisir mise en acte et en littérature. Selon ce prosélytisme érotique, les romans libertins offrent des expériences imaginaires dont les effets de réel se transmettent des personnages fictifs aux lecteurs réels. L'excitation qui en résulte est tenue pour une preuve infaillible du bien-fondé du libertinage incarné par ces récits, venant marquer du sceau de l'hédonisme, le corps, l'imagination et la mémoire de tous leurs lecteurs.

DOCTORALES 2012^(*)

Matthieu AMAT

Laboratoire de rattachement : PhiCo/EXeCO

Thèse dirigée par : Philippe Büttgen

matthieuamat@gmail.com**Esprit objectif, esprit objectivé et objectivations
dans la philosophie de la culture de Georg Simmel**

La seconde section du sixième chapitre de la *Philosophie de l'argent* de Simmel (1900) est consacrée à « la relation discordante entre culture objective et subjective », entre l'ensemble des produits du « travail spirituel » de l'humanité – sciences, arts, technique, etc. – et la culture des individus. La quantité de culture objective croît exponentiellement tandis que la culture des individus stagne ou régresse. Concluant presque l'ouvrage, la réflexion sur ce problème apparaît à Simmel comme un moyen particulièrement fécond pour l'intelligence de la modernité. Il ne cessera d'ailleurs d'y revenir, depuis *Les grandes villes et la vie de l'esprit* (1903) jusqu'à *La crise de la culture* (1918).

Le problème a souvent été abordé à partir de la tension entre la vie et les formes. Cette perspective s'autorise des derniers textes de Simmel, du Simmel « philosophe de la vie ». Si elle est tout à fait légitime, elle peut toutefois faire oublier que Simmel est aussi *philosophe de l'esprit*, qu'il ne situe pas le mouvement du seul côté de la vie mais, sans en faire un sujet, envisage des lois et des processus immanents à l'esprit, qu'il nomme alors *esprit objectif*. Nous avons voulu montrer que la philosophie de la culture de Simmel est indissociable d'une philosophie de l'esprit et notamment d'une réflexion sur les différents modes d'objectivation de l'esprit.

(*). Sont ici publiés les résumés des différentes interventions ayant eu lieu lors des Doctorales de Philosophie organisées à la Sorbonne, les 1^{er} et 2 juin 2012, par les doctorants Florent FRANCHETTE (IHPST), Refik GÜREMEN (GRAMATA), Baptiste MONSAINGEON (CETCOPRA), Elise SULTAN (CHSPM) et Alexandre TANASE (PhiCo).

Comprendre les mouvements propres à la culture objective nécessite en effet de la penser comme de l'esprit *objectivé*. Celui-ci est objectivation (*Vergegenständlichung*) de la vie, effet de son travail. Mais cela ne suffit pas à le décrire : d'un autre point de vue l'esprit objectivé est actualisation de l'esprit *objectif*, entendu comme un « royaume idéal des valeurs théoriques ». Nous avons voulu mettre en avant la façon originale dont Simmel s'approprie en ce point la théorie platonicienne des idées. L'étrangeté et l'autonomisation de la culture objective sont appréhendées à l'aide d'un modèle métaphysique et pas seulement à partir d'analyses socio-historiques. « La splendeur et la grandeur de la culture moderne, écrit Simmel, présentent ainsi quelque analogie avec ce lumineux royaume des idées chez Platon, où l'esprit objectif des choses est là dans sa perfection immaculée ».

Dans un deuxième temps, nous avons montré que cette tension de la culture moderne se reflétait dans la structure de la personnalité, soumise à un autre processus d'objectivation, la réification (*Versachlichung*). Nous avons toutefois montré que celle-ci ne saurait détruire le foyer de la subjectivité et la révélait plutôt : processus simultané de subjectivation. Cependant, les développements immanents à la culture objective réduisant constamment la valeur culturelle de ses contenus – leur valeur pour le développement de l'individu qui s'y rapporte –, cette subjectivité délivrée par la modernité menace de rester vide, formelle. Sur ces deux derniers points, nous nous sommes appuyés sur les *Problèmes fondamentaux de la philosophie* (1910) et sur *Le concept et la tragédie de la culture* (1911).

À la lumière de cette philosophie de l'esprit sont finalement apparues les limites des représentations dialectiques (la culture objective peut en dernier lieu être réappropriée par la vie subjective) ou expressivistes (la culture objective est extériorisation de la vie) en philosophie de la culture.

Thibault BARRIER

Laboratoire de rattachement : CHSPM

Thèse dirigée par : Chantal Jaquet

thbarrier@gmail.com

« Que pour les yeux » Admiration et excès de puissance chez Corneille

Si Corneille présente la plupart de ses textes théoriques comme des commentaires de la *Poétique* d'Aristote, il est un point sur lequel il prétend toutefois rompre avec cet héritage et affirmer son originalité : le statut de l'admiration.

L'Examen de *Nicomède* en fait la passion première, contre la crainte et la pitié, tout en conservant l'exigence cathartique. La « compassion » ne sert qu'à *intéresser* le spectateur au sort des personnages mais ne permet plus de l'*émouvoir*. C'est à l'admiration que revient d'assurer l'effet purgatif de la tragédie. Au lieu d'exciter la crainte et la pitié à la vue des malheurs auxquels conduit un vice, il est préférable de susciter l'admiration pour la vertu contraire. Cette substitution vise l'efficacité : l'admiration pour une vertu entraîne *ipso facto* une aversion pour le vice opposé, mais elle est moins risquée car elle épargne au spectateur le risque de contamination par le vice qui s'expose sur scène. La fonction de l'admiration est donc indexée sur la *mise à distance* à laquelle elle procède. Alors que la pitié attache l'esprit aux intérêts du personnage, l'admiration lui ménage une position de retrait.

Une fois ce geste repéré, reste à déterminer l'objet de l'admiration. Loin de faire de la vertu seule cet objet, le premier *Discours* refuse l'identification entre la « bonté » dramatique du personnage et sa vertu morale. « Vertueuse ou criminelle »¹, cette bonté se situe en deçà de la distinction entre bien et

1. *De l'utilité et des parties du poème dramatique*, Paris, GF-Flammarion, 1999, p. 78.

mal, et désigne plutôt la grandeur d'un caractère qui exhibe une puissance d'action ferme, soustraite à l'irrésolution et aux variations des circonstances. Le spectateur peut aimer ou haïr les actions selon qu'elles sont vertueuses ou vicieuses, mais il ne peut qu'admirer la puissance singulière et indifférenciée qui en est la source. L'admiration reconduit le regard au-delà du régime superficiel des approbations morales pour ne plus considérer que le pur exercice d'une puissance. La fermeté des résolutions de Cléopâtre ou la vivacité d'esprit de Dorante sont deux modalités d'une même « masse de [...] puissance »² qui excède les forces rivales, et constitue l'objet propre de l'admiration.

« Que pour les yeux »³ désigne à la fois l'esthétique du spectaculaire (*plein les yeux*) mais aussi une mise à distance qui interdit la fusion passionnelle du spectateur (*seulement les yeux*). L'admiration fait voir *plus*, car elle porte sur la *source* des actions, tout en maintenant un écart, dessinant ainsi la *juste distance* du spectateur à l'égard du spectacle.

2. Examen de *Nicomède*, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1981-1987, t. II, p. 643. Cette expression précède immédiatement le passage sur l'admiration d'où nous sommes partis.

3. Formule par laquelle Corneille conclut l'Examen d'*Andromède*, in *OC*, éd. cit., t. II, p. 448.

Filip BUYSE

Laboratoire de rattachement : CHSPM

Thèse dirigée par : Chantal Jaquet

filip.buysel@telenet.be

La physique de Spinoza : cartésienne dans les *Principes* et hobbesienne dans *L'Éthique* ?

Le seul livre que Spinoza ait publié sous son nom de son vivant est une interprétation des *Principia* de Descartes. Un ouvrage qui avait commencé comme dictat d'un cours privé de la deuxième partie des *Principia*, partie que le philosophe français appelait souvent « Ma Physique ». Il est clair que la physique de Spinoza dans cet ouvrage est cartésienne, bien qu'il y ait déjà des différences avec le texte de Descartes, souvent cachées, qui ont été commentées entre autre par Jonathan Israel⁴.

Dans la deuxième partie de l'*Éthique*, il y a aussi un traité physique entre les propositions 13 et 14. Cet *Abrégé de physique* n'est pas encore dans le *Court Traité* qui peut être considéré comme une proto-*Éthique*. Spinoza l'a donc ajouté pendant la période de rédaction de son chef d'œuvre. Étonnamment les deux physiques « spinozistes » sont différentes en ce qui concerne la formulation et le contenu.

Pourquoi Spinoza a-t-il changé ? Spinoza a probablement changé sous l'influence de *De Corpore* (1655) de Thomas Hobbes. Cet ouvrage avait été republié en 1668 dans une version adaptée par Johannes Blaeu à Amsterdam comme le premier tome de l'*Opera Philosophica* de Hobbes. En outre, Spinoza s'intéressait pendant cette période de rédaction de l'*Éthique* à la philosophie de « Hobbes ». Une année plus tôt, un de ses amis, Abraham van Berkel, avait traduit le *Leviathan* en néerlandais. L'œuvre de Hobbes

4. J. Israel, « Spinoza as an Expounder, Critique, and 'Reformer' of Descartes », *Intellectual History Review*, Volume 17, Issue 1, March 2007, p. 59-78.

était donc discutée dans le cercle de Spinoza. Curley⁵ a déjà remarqué l'influence du *Léviathan* sur le *Traité théologico-politique* (1670). Néanmoins l'influence de *De Corpore* est un point examiné dans la littérature secondaire.

Par exemple, une analyse de ce que Spinoza a écrit par rapport au « mouvement et repos » dans le lemme de la EIIp13 et de ce que Hobbes a écrit dans l'article 19 du chapitre XVIII de *De Corpore* permet de démontrer le rapport. Ce que Spinoza a écrit est très similaire à ce que Hobbes a écrit, mais très différent de ce que Spinoza avait écrit dans son interprétation de la première loi de la nature de Descartes.

5. E. Curley, « Kissinger, Spinoza, and Genghis Khan », in D. Garret (ed.), *The Cambridge Companion to Spinoza*, Cambridge, CUP, p. 315-343.

Marie DARRASON

Laboratoire de rattachement : IHPST

Thèse dirigée par : Jean Gayon

marie.darrason@gmail.com

Pour une interprétation mécaniste de l'extension du concept de maladie génétique

Le concept de maladie génétique a considérablement évolué depuis son origine tant en extension qu'en compréhension. Alors qu'il a d'abord été utilisé pour désigner des maladies monogéniques, mendéliennes et héréditaires, il s'applique maintenant à des maladies polygéniques, non mendéliennes et acquises à tel point qu'on a pu affirmer dans la littérature biomédicale contemporaine que toute maladie pouvait être considérée comme génétique⁶.

Cette affirmation a généralement été interprétée comme une tentative de génocentrisme, qui consacrerait la prédominance du rôle des gènes dans l'explication causale de la maladie au détriment des facteurs non génétiques. Comme il a été démontré que le génocentrisme est à la fois scientifiquement injustifié et éthiquement discutable^{7,8}, cette affirmation devrait être rejetée. Il nous semble pourtant qu'à condition de bien vouloir cesser de mesurer l'influence causale des gènes et de l'environnement dans l'explication des maladies, c'est-à-dire à condition de sortir du problème de la sélection causale, il est possible de donner une interprétation pertinente de cette affirmation.

6. M.J. Khoury, « Genetics and genomics in practice : the continuum from genetic disease to genetic information in health and disease », *Genetics in Medicine*, 2003 : 4(5), p. 261-268.

7. D. Magnus, « The concept of genetic disease », in *Health, disease and illness*, Arthur L. Caplan, Jennifer J. McCarthney and Dominic A. Sisti (eds), Washington D.C, Georgetown University Press, 2004, p. 233-242.

8. K.C. Smith, « Towards an adequate account of genetic disease », in *Establishing Medical realities*, Harold Kincaid & Jenifer M. McKittrick (eds), Dordrecht, Springer, 2007, p. 83-100.

Nous proposons en particulier de nous appuyer sur la théorie génétique des maladies infectieuses⁹ qui prétend unifier les maladies infectieuses en mettant au jour quatre mécanismes génétiques communs à cette classe de maladies (prédisposition mendélienne à plusieurs infections, prédisposition mendélienne à une infection, gène majeur ou résistance à une infection, prédisposition polygénique). À partir de cet exemple d'une théorie génétique mécaniste d'une classe de maladie, nous proposons de comprendre l'extension du concept de maladie génétique à l'aune de cette interprétation mécaniste. Autrement dit, nous affirmons la possibilité d'esquisser les fondements d'une théorie génétique mécaniste de la maladie en général, qui échappe à toute accusation de génocentrisme tout en rendant compte de l'extension actuelle du concept de maladie génétique.

9. J.L. Casanova and L. Abel, « Human genetics of infectious diseases : a unified theory », *European Molecular Biology Organization Journal*, 2007, vol 26 (4), p. 915-922.

Sébastien GROYER

Laboratoire de rattachement : PhiCo/NoSoPhi

Directrice de thèse : Catherine Larrère

sebgroyer@yahoo.fr

Le libéralisme politique au secours du libéralisme économique

« [...] dans le monde capitaliste comme dans le monde socialiste, on refuse de distinguer capitalisme et économie de marché ».

Fernand Braudel, *La Dynamique du Capitalisme*¹⁰

Dans la droite ligne de la citation de Fernand Braudel ci-dessus, il semble temps après la chute du communisme de tenter de séparer libéralisme économique, ou économie de marché, et capitalisme. Loin d'épuiser le libéralisme économique, le capitalisme peut être pensé comme une simple manifestation de ce libéralisme, encore inaboutie.

L'économie de marché se trouve ici repensée comme le système économique le plus capable de préserver la liberté individuelle, et, partant de la liberté, d'être relativement efficace par rapport aux autres systèmes plus dirigistes. Le lien entre liberté et efficacité est jugé par la prépondérance donnée à l'initiative individuelle, moteur de la création de richesses, que seul un système libéral fournit à un niveau optimal. Le capitalisme est de même redéfini comme le pouvoir au capital plutôt que comme la détention privée des moyens de production, qui englobe beaucoup de modes de gestion plus divers et peu assimilables au capitalisme réel. Le capitalisme est finalement un système économique relativement anti-libéral, sur une notion de liberté négative, l'absence d'oppression individuelle.

10. F. Braudel, *La Dynamique du Capitalisme*, Éditions Flammarion, 2008, p. 118-119.

Si le capitalisme est relativement antinomique avec le libéralisme économique, au nom d'une liberté non optimale, il peut être esquissé un système plus proche théoriquement de l'économie de marché, mais relativement différent du capitalisme.

En faisant appel aux travaux d'Albert Hirschmann sur la défense des intérêts des individus, qui réduit à deux solutions la capacité individuelle de défense, celle de partir ou de parler, ainsi qu'à Montesquieu et à l'opposition des pouvoirs, un autre système économique libéral peut être proposé. Ainsi, à l'oppression d'un groupe d'acteurs mus par leur intérêt propre est préféré l'équilibre des pouvoirs entre intérêts divergents, créateur d'une plus grande liberté individuelle.

Eleni KONTOGIANNI

Laboratoire de rattachement : GRAMATA

Thèse dirigée par : Michel Narcy

elenikontogianni@hotmail.com

Aristote, Heidegger, Bergson : substance et temporalité

Dans *Les Problèmes Fondamentaux de la Phénoménologie* [329], Heidegger affirmait : « aucune tentative pour découvrir l'énigme du temps ne pourra se dispenser d'un débat avec Aristote ». Pour Heidegger, Aristote était le premier à porter au concept la compréhension naturelle du temps, et ceci de telle façon que la définition aristotélicienne « caractérise le temps dans la mesure où [...] nous devient accessible ce que nous appelons temps » [362].

En effet, dans la *Physique* IV, 11, en 219b2, Aristote définit le temps comme « le nombre du mouvement selon l'antérieur et postérieur ». S'agissant d'une définition physique, le temps en tant que nombre se donne comme l'aspect quantifiable du mouvement, de telle façon qu'il ne peut être conçu qu'en tant qu'inséparable de celui-ci. Pourtant, cette définition du temps comme nombre met en relief deux conceptions du phénomène du temps : un temps qui correspond à une quantité temporelle donnée, en étant par là même observable et représentable, et un temps en devenir, en train de se réaliser suivant la réalisation du mouvement dont il est le nombre. Moyennant cette double perspective sur le temps, Aristote pose un dilemme : le mouvement assure au temps sa possibilité d'être, mais la réalité propre du temps comme nombre ne s'affirme-t-elle qu'après que celui-ci est conçu comme tel, comme nombre ?

En clarifiant ainsi la problématique aristotélicienne, notre recherche porte sur la réception de ce questionnement respectivement par Heidegger et par Bergson. Dans son interprétation du traité aristotélicien, Heidegger, en

mettant en perspective ses structures sous-jacentes, intègre la réflexion aristotélicienne dans sa structure de pensée propre. Cependant, donné sa critique de la durée bergsonienne résultant « d'une mauvaise intelligence de la compréhension aristotélicienne du temps » [328], Heidegger ne pourra jamais se concilier avec Bergson. Le problème de la manière d'être du temps est reçu selon deux perspectives différentes : en tant que temporalité du *Dasein*, en tant que durée de la conscience.

Gauvain LECONTE

Laboratoire de rattachement : IHPST.

Thèse dirigée par : Pierre Wagner

gauvainleconte@wanadoo.fr

Les deux racines du problème des prédictions scientifiques

On considère souvent que les prédictions de nouveaux phénomènes comptent parmi les plus grands succès scientifiques et qu'une bonne théorie est une théorie dotée d'une forte capacité prédictive. Mais sait-on réellement comment nous réalisons des prédictions, et ce que l'on appelle la capacité prédictive d'une théorie ? Cette intervention vise à montrer comment ce problème spécifique a émergé récemment à partir de deux débats classiques – ceux concernant la théorie de la confirmation empirique des théories et le réalisme scientifique – et à présenter une des solutions à ce problème.

On peut distinguer les cas d'*accommodation*, où un phénomène est déjà connu avant la formulation d'une théorie qui l'explique (la théorie *s'accommode* aux faits) des cas de *prédiction* où le phénomène n'est découvert qu'après la théorie. L'exemple des prédictions réalisées en 1869 par Mendeleïev semble montrer que les phénomènes prédits par une théorie apportent plus de *confirmation* que les phénomènes accommodés et témoigner en faveur de la *réalité* des entités que suppose cette théorie.

Pourtant, si l'on veut soutenir ces thèses, il faut redéfinir la notion de prédiction scientifique et poser les problèmes suivants :

- Comment différencier prédiction et accommodation ? Quels sont les différents types de prédictions et d'accommodations ? C'est la question de la *nature* des prédictions.

- Les prédictions comptent-elles *toujours* plus que les accommodations ? Ou ne comptent-elles que *parfois* plus, lorsqu'elles révèlent certaines qualités des théories qui les réalisent ? C'est le problème de la *valeur* des prédictions.

Répondre à ces questions demande de décrire concrètement ce processus prédictif, et en s'inspirant de la manière dont on réalise des modèles statistiques prédictifs on peut définir non seulement la différence entre prédiction et accommodation mais aussi la notion de *capacité prédictive* d'un modèle comme étant sa capacité à équilibrer sa *précision* et sa *simplicité*.

La capacité prédictive d'un modèle résulte ainsi de sa capacité à équilibrer différentes exigences scientifiques : précision des données empiriques, simplicité des lois théoriques, unification de domaines expérimentaux variés, cohérence avec d'autres théories, etc. Même si les prédictions ne sont pas toujours supérieures aux accommodations, la confirmation d'un modèle sera donc proportionnelle à sa capacité prédictive.

Sophie LEFEEZ

Laboratoire de rattachement : CETCOPRA

Thèse dirigée par : Gérard Dubey,

et financée par : EADS Innovation Works

Sophie.Lefeez@malix.univ-paris1.fr

La procédurisation dans les armées françaises

La pratique guerrière, à l'instar d'autres pratiques, connaît actuellement en France une procédurisation. Dans la mesure où la pratique militaire fait cohabiter planification et adaptation, cet essor normatif (au sens large) interroge la place accordée à la flexibilité.

Depuis une quinzaine d'années, les textes de doctrine s'étendent de l'infanterie aux autres spécialités militaires. Cette réglementation vise non seulement à encadrer les pratiques, mais encore à les unifier pour des raisons financières et de commodité de travail en commun entre spécialités.

Dans cet environnement de plus en plus normatif, la déviance est de moins en moins acceptée par les acteurs eux-mêmes. Au contraire, tous les efforts sont faits pour tendre vers son respect, tant dans la conception des matériels que dans la formation ou l'emploi. Cela donne lieu à une standardisation des pratiques permettant une interchangeabilité des hommes et des matériels.

Si besoin, le milieu militaire va chercher dans la société civile une norme à laquelle il pourrait s'identifier et qui devient progressivement la référence à partir de laquelle le militaire doit justifier ses écarts. Ce faisant, certaines spécificités militaires ne sont plus perçues comme des attributs du métier de militaire mais comme des écarts à la norme, une déviance dont l'existence doit être justifiée – ou supprimée.

Par crainte de plaintes juridiques, des acteurs se réfugient dans un strict respect de la norme, au risque de perdre en flexibilité. Or, les normes ne sont valables que dans un cadre précis. En copiant des normes issues du civil, donc conçues dans et pour un temps de paix, la protection que l'on attend du

strict respect de la norme peut se révéler illusoire : le moyen (la norme) est pris pour la fin (garantie de succès). En effet, comme la victoire passe par la mise en défaut de l'autre, la guerre menée n'est jamais celle préparée : elle déborde donc le cadre prédéfini d'applicabilité des normes. De fait, le travail des militaires, comme chez d'autres milieux professionnels¹¹, consiste non pas à mettre en œuvre des procédures mais à gérer l'univers situationnel dans lequel se déroule l'action.

La prééminence croissante du geste technique transforme l'image du militaire et met en exergue la contradiction entre une pratique automatisée et l'expérience de la guerre comme expérience du chaos.

11. S. Poirot-Delpech, « Règles prescrites et règles auto-instituées dans le contrôle du trafic aérien », in *La transgression des règles au travail*, J. Girin et M. Grosjean (dir), Paris, L'Harmattan, 1996, p. 39-50.

Tiffany PRINCEP

Laboratoire de rattachement : PhiCo/EXeCO

Thèse dirigée par : Jean-François Braunstein

princeptiffany@hotmail.fr

Qu'y a-t-il d'historique dans la sexualité ? Le cas de l'émergence du concept de perversion sexuelle au XIX^e siècle

En définissant la sexualité comme un champ polymorphe où savoirs, pouvoirs et plaisirs se sont historiquement croisés au cœur des sujets, Michel Foucault (1976) a ouvert un nouveau champ de recherche historique et proposé des outils féconds pour l'historicisation et par là la critique du sujet moderne.

Or le projet d'une histoire de la sexualité intervient chez Foucault au moment d'un remaniement méthodologique. Pour des raisons à la fois contextuelles et méthodologiques profondes qu'il s'est agi en premier lieu d'explicitier, l'analyse archéologique des discours sur le sexe a en effet été oblitérée par l'attention accrue portée à la dimension stratégique de ces discours, réflexion qui débouchera sur la méthode généalogique. Depuis *L'archéologie du savoir* (1969), les discours sont certes conçus comme des pratiques pourvues d'effets réels, mais dans *La volonté de savoir* (1976), il n'est quasiment plus question des « énoncés », qui constituaient le noyau de l'archéologie. En outre, les objets méthodologiques de la généalogie ne sont plus les discours, mais le « savoir/pouvoir », qui forme un niveau ontologico-historique propre.

Nous proposons donc en second lieu une critique des conséquences de cette méthodologie sur le projet d'une histoire de la sexualité, nous appuyant plus particulièrement sur le cas de l'émergence d'un discours psychopathologique à la fin du XIX^e siècle. Parce qu'il évacue la question typiquement archéologique des conditions de possibilité de l'articulation

réglée des objets, des concepts, et des choix théoriques au sein d'un discours, Foucault évacue la possibilité de décrire le processus par lequel la sexualité est positivement devenue un objet dont on peut parler – y compris pour en faire l'histoire. Ce n'est pas tant, en effet, le devenir objet de la sexualité qui occupe Foucault, mais le fait qu'elle soit historiquement devenue un objet à connaître.

Nous avançons enfin l'hypothèse de deux types de productions de la vérité sur le sexe à partir du milieu du XIX^e siècle, certes stratégiquement cohérents, mais spécifiés au niveau archéologique. Constitution, d'une part, de la sexualité comme un domaine de vérité à découvrir et à fournir, nécessitant ce que l'on appellera une heuristique ; constitution, d'autre part, de la sexualité en un domaine de signification à déchiffrer, appelant une herméneutique. Cette hypothèse permettra de relire à nouveaux frais l'émergence du concept de perversion sexuelle à la fin du XIX^e siècle.

David SIMONETTA

Laboratoire de rattachement : CHSPM

Thèse dirigée par : André Charrak

simonettadavid@yahoo.fr

Empirisme ou phénoménologie : quel réductionnisme pour les contenus de conscience ?

Malgré toutes les critiques qu'il a pu formuler ailleurs à l'encontre de l'empirisme, Husserl dans sa 14^e leçon de *Philosophie Première*, rend un hommage appuyé à Locke. Il dit voir en lui l'initiateur d'une « authentique science intuitionniste de la conscience », parce qu'il aurait le premier, et mieux encore que Descartes, procédé à une description systématique des contenus de conscience. Cet hommage n'est pas isolé dans son œuvre. À la fin de sa longue critique du « naturalisme philosophique » dans *La Philosophie comme science rigoureuse*, Husserl explique que cette psychologie empiriste qu'il a tant combattue, peut néanmoins être considérée comme l'impulsion d'une tendance ayant conduit à la phénoménologie.

Comment comprendre que l'empirisme classique, dont Locke constitue la figure fondatrice, ait pu représenter aux yeux de Husserl à la fois l'ancêtre et l'adversaire de la phénoménologie ? L'objectif de cette intervention est de reconstruire l'argumentation de Husserl sous la forme d'un conflit entre deux sortes de réductionnismes en psychologie ; *eidétique* d'une part, *naturaliste* d'autre part. Husserl rend hommage à Locke pour avoir, mieux que quiconque avant lui, compris l'importance du premier, et pour lui avoir donné une forme systématique, mais regrette qu'il n'ait pas pu mener jusqu'au bout son projet, et ce parce qu'il aurait finalement cherché à le rabattre sur le second type de réductionnisme.

Après avoir exposé en quoi consistent ces deux réductionnismes, puis reconstitué la critique de Husserl à l'égard de l'empirisme et montré les limites de son analyse, nous proposerons une clarification du sens et de

l'usage du terme « intuition » chez les deux auteurs. Cette clarification terminologique permettra de mettre en évidence une divergence de fond entre les projets empiriste et phénoménologique. Cette divergence tient au rôle que l'on accorde au paradigme « naturaliste » en psychologie. Husserl rejette le naturalisme en ce qu'il implique fatalement, selon lui, une attitude réductionniste à l'égard des contenus de conscience. Mais Locke l'assumait pleinement parce qu'il le comprenait tout autrement : être naturaliste en matière de psychologie cela signifiait, pour Locke, intégrer la psychologie humaine à une échelle générale de l'intelligence, dont elle ne représente qu'un échelon, limité en perfection, et dont les limites peuvent être décrites.

Sylvain THEULLE

Laboratoire de rattachement : PhiCo/NoSoPhi

Thèse dirigée par : Sandra Laugier

sylvain.theulle@wanadoo.fr

La connaissance morale ordinaire

L'approche théorique de la morale, du fait de son exigence d'unité et de simplicité, cherche à déduire l'ensemble des règles de conduite d'un concept fondamental (la raison, le plaisir, etc.), identifié au bien en soi. Or, le bien étant une notion abstraite, sans la moindre portée descriptive, cette identification du bien en soi à autre chose paraîtra toujours arbitraire, contestable. Ainsi, les théories morales sont victimes de leur adhésion à la thèse de la séparation des faits et des valeurs : un vocabulaire strictement évaluatif ne peut pas être appliqué sans arbitraire à la réalité, et n'est donc d'aucun secours pour formuler des règles de conduite adaptées aux situations.

Il convient donc de choisir une autre voie, qui prend pour point de départ les nombreux concepts éthiques appelés « épais » par Bernard Williams, qui ont une dimension descriptive. Le courage, le mensonge, la trahison sont des descriptions de caractères et d'actions, en même temps que l'évaluation morale de ceux-ci. Cette approche s'appuie sur le vocabulaire moral ordinaire. Elle est non théorique dans la mesure où rien n'impose que ces concepts doivent être logiquement articulés, ou réduits à une notion primitive. Et elle échappe à l'arbitraire, dans la mesure où le jugement moral découle directement des descriptions employant ces termes.

Cette seconde voie apparaît même comme la seule possible si l'on s'attache aux conditions de possibilité de l'apprentissage du discours moral. Les concepts éthiques épais sont les seuls qui peuvent être appris par l'enfant, car un concept éthique fin (tel que le bien), dépourvu de charge descriptive, est *ipso facto* dépourvu de conditions d'usage, et ne peut donc pas être appris. Il n'y a aucun moyen d'enseigner à un enfant ce que

pourrait être une pure valeur. Même, les concepts épais ne pourraient être appris si l'enfant ne possédait pas une disposition immédiate à valoriser certains faits. Un enfant qui tiendrait son plaisir ou celui des autres pour un fait brut, axiologiquement neutre, serait définitivement hermétique aux notions évaluatives.

La nécessaire critique des conceptions morales ne prendra donc pas la forme d'un système sans présupposés, mais d'une discussion partant des conceptions morales communes, et qui vise à les amender, les supprimer, etc.

Tonatiuh USECHE SANDOVAL

Directeur de thèse : Michel Bourdeau
Laboratoire de rattachement : PhiCo/NoSoPhi
tonatusco@yahoo.fr

**Quelle force militaire pour un Occident en paix ?
La guerre de Crimée (1853-1856)
interprétée par Auguste Comte**

Rares sont les publications qui ont étudié les propositions d'Auguste Comte pour réorganiser les forces armées d'un Occident sur la voie de l'état industriel. Ceci n'est pas étonnant. Selon les prévisions optimistes mais erronées de ce philosophe, l'exploitation pacifique des ressources naturelles devait devenir l'activité exclusive des sociétés occidentales. « La guerre sérieuse et durable doit totalement disparaître de chez l'élite de chez l'Humanité », écrit-il en 1841. Comte pose une équation entre activités pacifiques et activités industrielles, terme qui englobe l'agriculture, la manufacture, le commerce et la banque. Cette équivalence l'a amené à établir une opposition radicale entre l'activité qui détruit et celle qui construit. Il semble que nous ayons affaire à une position absolument anti-militaire et utopique. Mais alors, comment comprendre que Comte ait donné son approbation en 1853 à l'intervention militaire en Crimée, lorsque la France et l'Angleterre se sont associées pour défendre la Turquie contre les tentatives d'expansion de la Russie ? Notre propos est de montrer que la thèse de Comte est pacifique, mais non pacifiste. Il ne nie pas l'importance provisoire des guerres dans l'essor de la sociabilité humaine. Il souligne même que l'activité militaire est plus synthétique que l'activité industrielle. Certes, Comte est un penseur du remplacement de la guerre par l'industrie. Seulement, ce remplacement n'est possible que s'il intervient de manière progressive. C'est pourquoi Comte s'est attaché à concevoir une transition et par suite une compatibilité entre ces deux activités pourtant opposées. La progressivité du changement fait que Comte s'interroge sur les formes de guerre et de forces armées compatibles avec l'instauration d'un système

international où l'enrichissement des uns ne résulterait plus du dépouillement des autres. Nous commençons par montrer qu'un Occident industriel ne saurait pratiquer que des guerres défensives. Pour prévenir le retour des guerres de conquête, Comte propose de réduire le nombre de soldats, en confiant la défense nationale au patriotisme des citoyens, ensuite de remplacer les armées par des gendarmeries nationales, enfin de créer une gendarmerie occidentale dont la phase initiale de l'intervention militaire en Crimée offre la préfiguration.

Fanny-Elisabeth ROLLET

Laboratoire de rattachement : PhiCo/NoSoPhi
Thèse dirigée par : Laurent Jaffro et Max Kistler
fannyeli.rollet@gmail.com

L'agent et ses excuses en droit pénal : de l'intention criminelle aux dispositions coupables

Notre projet est d'examiner les standards de la responsabilité et de l'irresponsabilité criminelle du point de vue de l'agentivité, à la lumière de concepts tirés de la philosophie de l'action (D. Davidson) et de théories de l'excuse formulées par des philosophes du droit anglo-saxons contemporains (H. L. A. Hart, G. Yaffe et R. Duff). On s'intéressera ici au problème de la caractérisation criminelle (i.e. au fait de savoir ce qui doit compter comme crime) sous l'angle du rapport qu'entretient cette qualification pénale avec les catégories de l'action *imparfaite* ou *incomplète*, et plus précisément avec la reconnaissance d'*excuses* dans le langage juridique.

On commencera par s'interroger sur la nature de l'excuse juridique au regard de la norme d'agentivité qu'elle sous-tend, pour se demander ensuite comment l'excuse juridique, dans ses mutations contemporaines, tend à être comprise en termes dispositionnels, alors même que certaines dispositions de l'agent revêtent une valeur juridique équivoque (aggravante et non atténuante de responsabilité).

Le problème de la nature de l'excuse et des limites de la criminalisation de l'intention peut ainsi conduire à une réflexion plus large propre à réinscrire l'ontologie pénale dans un cadre de philosophie politique : l'incrimination par des catégories pénales telles que celle de dangerosité (des dispositions ne valant plus que comme circonstances aggravantes) met en exergue la relation avec le modèle social et politique que cette ontologie est susceptible de promouvoir.

**« La fête du trésor caché »
Spinoza dans la poétique d'Elsa Morante^(*)**

Cristina Santinelli

Réalisme et révolution

Dans un petit essai aux tons presque lyriques, Elsa Morante exprime symboliquement l'amour profond pour sa ville, Rome, par un éloge singulier, plein d'affection et d'ironie, de Piazza Navona : « peu de Terriens, je crois – écrit-elle – peuvent autant que moi se vanter d'avoir visité et fréquenté toutes les plus belles places du monde », mais Piazza Navona demeure « la place centrale de l'univers », orgueilleusement vitale et accueillante, « située dans l'absolu de la réalité, hors de la dimension du temps » expression d'un « Baroque » qui « ne s'épuise pas à l'intérieur d'une période historique, mais c'est un élément réel de la nature et de l'imagination, nécessaire à la plénitude de la vie »¹.

Le terme « baroque », dont elle précise ici la portée universelle, peut définir son écriture : fastueuse et plastique en même temps, soucieuse du détail, mais extrêmement pure et fluide, didactique et à la fois, captivante, réaliste et onirique² – qui est « nécessairement » enracinée dans l'histoire et

(*). Il s'agit de la réélaboration d'une leçon faite à la Sorbonne à Paris le 2 mai 2012 au sein du séminaire coordonné par Chantal Jaquet, Pascal Sévérac et Ariel Suhamy, consacré à *Spinoza, personnage littéraire*. Une version en italien, avec quelques variantes de contenu et de disposition, a été publiée sous le titre : « Poetica della "festa" e filosofia della "gioia". Elsa Morante e Spinoza », dans la revue *La Cultura* (année L, n° 3, décembre 2012, p. 443- 466).

1. E. Morante, *Ma Navone* [*Navona mia*, 1962], en Id., *Pour ou contre la bombe atomique*, p. 81, 84-86, traduction de J.-N. Schifano [éd. orig. : *Pro o contro la bomba atomica*, Milano, Adelphi, 1987, p. 77, 79-81].

2. G. Ferroni, *Alla ricerca dell' "ultimo" libro*, in Aa.Vv., *Per Elsa Morante*, Milano, Linea d'Ombra, 1993, p. 46 ; A. Berardinelli, *Il sogno della cattedrale. Elsa Morante e il romanzo come archetipo*, *ivi*, p. 28 et 14).

la géographie de son temps³, et qui toutefois se place dans une perspective d'éternité, au-delà du temps : « le vrai poète – écrit-elle – sent [...] que nombre de ses lecteurs doivent encore naître, et que sa réalité est vraie à jamais »⁴.

Elsa Morante (Rome, 1912-1985) a ressuscité, ou du moins repris, un genre agonisant dans la littérature italienne du XX^e siècle : le roman, compris en tant que construction épique, ample, de grande envergure, aux grandioses structures portantes, mais extrêmement soignée dans les détails aussi⁵.

La puissance narrative, l'amour du détail et surtout l'efficacité incomparable des descriptions des paysages de l'âme – qu'elle est capable de sonder dans ses plis les plus profonds –, ont contribué, à juste titre, au rapprochement d'Elsa Morante des grands narrateurs de la seconde moitié du XIX^e siècle, tout particulièrement de Dostoïevski et de Tolstoï. Dans son essai *Sur le roman*, une de ses très rares réflexions « théoriques » sur l'art d'écrire, Elsa Morante note que « Chaque drame humain », avant d'être social, « est un drame psychologique », et donc le romancier doit raconter la manière dont l'homme se rapporte aux choses⁶. C'est pourquoi seulement à travers la minutieuse reconstruction des psychologies des personnages, elle mettra en scène la complexité des grands thèmes sociaux tels que le pouvoir, la question méridionale, la maternité, l'exclusion, et bien d'autres encore comme les questions politiques, idéologiques, etc.

Personnalité complexe, rebelle et provocatrice – on l'a définie une personne « gaie, libre, anarchiste comme un oiseau », mais aussi « austère comme les Tables de la Loi »⁷ –, dès ses premières expériences littéraires, Elsa Morante se révèle réfractaire à tout type d'homologation, de mode, de goût et de « tradition consacrée »⁸, et sa puissance narrative, exubérante et irréductible, échappe à toute classification.

L'indépendance de son écriture vis-à-vis des « modèles »⁹ n'exclut pas toutefois de nombreuses sources d'inspiration. Elle-même nous parle de ses

3. « Bref, un vrai romancier [...] communiquera, en outre, toujours *nécessairement*, aux générations contemporaines et futures, les plus sûres vérités sur “le lieu géographique” et sur “le temps historique” où il a vécu sa propre expérience humaine ». (E. Morante, *Sur le roman* [*Sul romanzo*, 1959], en Id., *Pour ou contre la bombe atomique*, tr. cit., p. 62-63 ; éd. it. cit., p. 61 ; c'est moi qui souligne).

4. *Ivi*, tr. cit., p. 62 (éd. it. cit., p. 60).

5. A. Berardinelli, *art. cit.*, p. 27 et 32.

6. Avec Tolstoï, elle affirme qu'« *il est permis d'inventer tout ce qu'on veut dans un roman, sauf la psychologie* ». « Pour moi – commente Elsa Morante – c'est la seule loi absolue du réalisme dans le roman » (E. Morante, *Sur le roman*, tr. cit., p. 52 ; éd. it. cit., p. 51).

7. F. Ramondino, *La più bella dichiarazione ?*, in Aa.Vv., *Festa per Elsa*, a cura di G. Fofi e A. Sofri, Palermo, Sellerio, 2011, p. 47.

8. C. Garboli, *Il gioco segreto. Nove immagini di Elsa Morante*, Milano, Adelphi, 1995, p. 19.

9. « Exotique et familière, naturelle et hyperbolique, l'écriture de la Morante ne laisse entrevoir aucun modèle [...]. Elle est née d'elle-même » (*ivi*, p. 67-68). Toutes les traductions sont de l'auteur de l'article à moins qu'un autre traducteur ne soit mentionné.

lectures et, surtout, précise ses passions littéraires : « Homère ; Cervantès ; Stendhal ; Melville ; Tchekhov et Verga » ; ce sont ses écrivains (ou « poètes ») préférés, parce que plus que tous les autres – écrit-elle – ils « provoquent toujours en moi, à les fréquenter, une augmentation extraordinaire de vitalité. Au point que, plus d'une fois dans le cours [...] de mon histoire, je crois avoir été directement ressuscitée des morts, grâce à leur vertu »¹⁰.

À côté des « grands » écrivains, il faut ajouter les compositeurs de musique classique – Mozart tout d'abord¹¹ – et les philosophes : de Platon à Simone Weil en passant par la pensée orientale. Refusant toute distinction de genre, elle parle simplement de « chefs-d'œuvre »¹², définis en tant qu'expression de l'identité qu'il y a entre la beauté et l'éthique, identité capable de causer une augmentation de vitalité dans celui qui jouit de l'œuvre d'art : la musique de Mozart est « éthique », les *Dialogues* de Platon sont « beaux », et vice-versa, tous les deux font « ressusciter des morts ».

Les « chefs-d'œuvre » sont donc les œuvres littéraires, musicales, philosophiques dans lesquelles l'auteur, soutenu par la seule recherche de la vérité, s'exprime en toute sincérité, sans rechercher aucun intérêt, ni obéir à aucun conditionnement extérieur. Pour le romancier, donc, raconter ne signifie ni professer une « idéologie », ni assumer la réalité dans un schéma « idéal », et donc préjudiciel, mais – écrit-elle – c'est « faire le silence autour de soi et se libérer de tout écran culturel, de tout fétiche, de tout vice conformiste »¹³, devenir la voix du monde, la puissance expressive des choses mêmes, à travers la recherche impartiale de la « vérité » qui produit spontanément la « beauté ».

Les « chefs-d'œuvre » – révèle Elsa Morante – constituent la véritable « révolution » permanente de l'humanité, parce qu'ils expriment la *libertà dello spirito*, la liberté de l'esprit. Ce terme n'indique pas une « entité métaphysique-éthérée », mais *la realtà integra, propria e naturale dell'uomo*, la dimension intègre et naturelle propre à l'homme dans son entier¹⁴. La clé de la narrative de l'écrivaine est à rechercher donc dans cette attribution d'une nature intimement « révolutionnaire » à l'expression artistique, comprise en tant que déclinaison de la réalité intégrale de l'homme.

10. E. Morante, *Sur le roman*, cit., p. 78 (éd. it. cit., p. 73).

11. Sur le rapport d'Elsa Morante avec la musique, voir C. Samonà, « Elsa Morante e la musica », *Paragone*, n° 432, février 1986, p. 13-20.

12. « [...] quel air pur, quelle compagnie vraiment aristocratique que celle des chefs-d'œuvre », écrit Morante le 16 mars 1938 (E. Morante, *Diario 1938*, Torino, Einaudi, 1989, p. 51).

13. E. Morante, *Sur le roman*, cit., p. 57 (éd. it. cit., p. 55).

14. E. Morante, *Petit Manifeste des communistes (sans classe ni parti)*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2005, p. 10 [éd. orig. : *Piccolo manifesto dei comunisti (senza classe né partito)*, Roma, I sassi nottetempo, 2004, p. 7-9].

Les romans d'Elsa Morante sont toujours nouveaux et originaux quant à la reconstitution historique, à l'époque et aux personnages, mais si on les considère dans leur ensemble, on voit qu'ils couvrent et racontent l'histoire de tout le XX^e siècle¹⁵. Cette histoire s'y dessine en général, comme l'histoire d'une évolution, anthropologique aussi, de la condition humaine vers des horizons inédits d'aliénation et de perte de soi. La romancière est capable de les examiner dans leur tragédie, grâce à une grande puissance d'imagination, transfiguratrice, je dirais même onirique. Toutefois sa « prodigieuse imagination » n'est jamais fin en soi, ne poursuit point l'amour du fabuleux, mais elle se révèle « un moyen pour demeurer soudée et fidèle à la réalité », pour « être présente et vigilante »¹⁶.

« Un vrai roman – écrivait la narratrice – est toujours réaliste : fût-ce le plus fabuleux ! »¹⁷. Mais il faut dissiper une équivoque sur le terme « réalisme », qui ne signifie ni reproduction photographique ni documentarisme, mais plutôt : *simpatia con la realtà*, sympathie avec la réalité¹⁸. La « réalité » – dit Elsa Morante – ne doit pas être confondue avec la simple apparence (être là) des choses, mais doit être comprise « dans toute sa plénitude et sa richesse », à savoir « comme la valeur toujours vive et intègre qui est cachée dans les choses »¹⁹. La *réalité* – écrit-elle encore – « est d'une richesse inépuisable », parce qu'« elle se renouvelle et se multiplie pour chaque nouvelle créature vivante qui part l'explorer », c'est au romancier de transformer cette exploration, cette expérience contingente, « en une vérité poétique incorruptible »²⁰.

Voilà pourquoi Elsa Morante est reconnue comme un des rares narrateurs authentiques de la littérature italienne du XX^e siècle, capable de donner une épaisseur philosophique²¹ au roman. On a alors défini le roman « le temple dans lequel se déroulent les rites de la reconnaissance de soi et de la conquête de la conscience », « l'instrument d'une méditation transcendante sur le présent »²².

15. C. Garboli, *op. cit.*, p. 24-25.

16. F. Ramondino, *art. cit.*, p. 47, voir aussi G. Fofi, *All'analfabeta per cui scrisse*, in Aa.Vv., *Festa per Elsa*, cit., p. 14. Faire face à la réalité, ne pas l'esquiver, c'était une conviction d'Elsa Morante, mais aussi une caractéristique de sa personnalité : « Tout ce qu'on peut dire d'elle, synthétiquement, c'est ceci : [...] qu'elle est allée jusqu'au fin fond des choses et des pensées [...]. Elle était extrême » (R. La Capria, *La felicità e l'orrore*, in Aa.Vv., *Festa per Elsa*, cit., p. 93).

17. E. Morante, *Sur le roman*, tr. cit., p. 51 (éd. it. cit., p. 50-51).

18. E. Morante, *Il poeta di tutta la vita* [1957], in Id., *Pro o contro la bomba atomica*, cit., p. 38 (tr. fr., *Le poète de toute la vie*, en Id., *Pour ou contre la bombe atomique*, cit., p. 152).

19. E. Morante, *Le monde sauvé par les gamins*, trad. par J.-N. Schifano, *Note introductive*, p. 9 (éd. orig. : *Il mondo salvato dai ragazzini*, Einaudi, Torino, 1968, *Nota introduttiva*, p. V).

20. E. Morante, *Sur le roman*, cit., p. 50 (éd. it. cit., p. 49-50).

21. C. D'Angeli, *Leggere Elsa Morante. Aracoeli, La storia e Il mondo salvato dai ragazzini*, Roma, Carocci, 2003, p. 15.

22. A. Berardinelli, *art. cit.*, p. 17 et 27.

Dans la première moitié des années 1960, l'écrivaine a vécu une crise profonde, à la fois existentielle et littéraire, qu'une partie de la critique a interprétée comme une véritable « césure » dans sa production littéraire²³. Sans entrer dans le vif de la nature de cette « crise », on s'en tiendra seulement à rappeler que – selon la critique – cette coupure aurait son expression tangible dans une œuvre singulière et totalement différente des précédentes : *Le monde sauvé par les gamins*. Publié en mai 1968, cet ouvrage marquerait donc le début d'une période qui a été définie – peut-être trop radicalement – une « deuxième phase » de la poétique d'Elsa Morante, celle qui a vu naître ses deux derniers romans : *La Storia* (1974) et *Aracoeli* (1982).

Or, c'est, justement, à ces années de « crise » – que marquent tout particulièrement la passion pour l'œuvre de Simone Weil et la lecture de textes de la pensée orientale – qu'il semble possible de reconduire la lecture de Spinoza aussi, et, surtout celle de l'*Éthique*. Une analyse de la bibliothèque de l'écrivain semble accréditer cette hypothèse. Il ne s'agit point de la découverte du philosophe hollandais, découverte qui aurait pu se vérifier bien avant, mais de ce qu'on pourrait appeler une intense fréquentation du texte spinozien. En effet, c'est à cette brève première décennie des années Soixante, que remontent les textes de sa bibliothèque « de » et « sur » Spinoza. On y trouve l'édition française des œuvres complètes de Spinoza de la Pléiade²⁴ ; l'*Ethica* avec le texte latin et la traduction en regard, publié dans les « Classici della Filosofia » de l'éditeur Sansoni en 1963²⁵ ; la monographie de Stuart Hampshire, *Spinoza* (London,

23. C. Garboli, *op. cit.*, p. 20. Sur le plan existentiel, la solitude, après la mort de son jeune ami, le peintre Bill Morrow, le 30 avril 1962 et la rupture définitive avec Sergio Moravia auraient marqué la « crise ». Sur le plan thématique, cette période se distinguerait par une prise de conscience de nature idéologique et politique, par la passion pour l'œuvre de Simone Weil et par la lecture de textes de la pensée orientale ; enfin, – sur le plan expressif – par le passage d'un registre essentiellement fantastique à un registre « sapientiel » (cf. D'Angeli, *op. cit.*, p. 7). Marco Bardini parle de « fracture » et note, dans les années 1960, la radicalisation chez Elsa Morante, de sa recherche philosophico-existentielle et son rapprochement de la gnose (comprise comme « nihilisme existencialiste ») et du syncrétisme, (*Morante Elsa. Italiana, Di professione, poeta*, Pisa, Nistri-Lischi, 1999, p. 631, n.18). Une autre partie de la critique a préféré parler d'un itinéraire poétique profondément unitaire en constante évolution : « un itinéraire accompli de façon extraordinairement cohérent, même dans le ton changeant et dans la continuelle évolution de son rapport avec la vie et la page écrite. Un itinéraire qui s'est enrichi de personnage en personnage, de livre en livre » (G. Bettin, *Il drago della notte*, in Aa.Vv., *Per Elsa Morante*, cit., p. 220).

24. Il s'agit du vol. 108 de la Collection NRF, Bibliothèque de la Pléiade, éd. par R. Caillois, M. Francès et R. Misrahi, Paris, 1954, 1962r.

25. Il s'agit de *Ethica ordine geometrico demonstrata*, édité par G. Gentile (Bari, Laterza, 1915) ; 2^e éd. révisée par T. Fiore, 1933 ; nouvelle éd. (avec le texte latin révisé sur l'édition critique Gebhardt) traduite par G. Durante, notes ajoutées et modifiées de G. Radetti, index d'E. Giancotti Boscherini, Firenze, Sansoni, 1963. L'exemplaire d'Elsa Morante est aujourd'hui en possession de Giorgio Agamben, comme il le déclare dans l'ouverture de son court essai : « La festa del tesoro nascosto » [1993], in Id., *Categorie italiane. Studi di poetica e di letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2010, p. 120-130.

Penguin Books, 1962) ; sur la couverture de ce livre, Elsa Morante avait noté : « un excellent essai » et avait ajouté aussi à côté une petite étoile, qui symbolisait, pour elle, l'importance et la prédilection qu'elle accordait à une œuvre ; enfin, les *Reflexions and maxims* de Dagobert D. Runes (New York, Philosophical Library, 1965), dans lequel elle avait souligné avec un feutre rouge certaines voix : *Admiration, Animals, Churches, Class hatred, Death, Devil, Immortality, Intellect*²⁶.

À cette hypothèse chronologique, il serait juste d'associer celle d'une sorte d'immersion d'Elsa Morante dans la lecture de Spinoza, menée avec la même passion dévoratrice et absolue qui lui était propre, dont parlent tous ceux qui l'ont connue. Et il a dû s'agir d'une véritable passion si, dans *Le monde sauvé par les gamins*, la figure de Spinoza est évoquée de manière hautement emblématique, tandis qu'une forme de « spinozisme » trouve une évidente « profession de foi » dans le roman successif d'Elsa Morante, publié en 1974, *La Storia*²⁷. Notre réflexion se concentrera donc sur ces deux textes.

Le monde sauvé par les gamins : les « Rares Heureux »

Il est bien difficile de caractériser et de parler du *Monde sauvé par les gamins*. La forme est celle d'un « recueil de poèmes », dont le protagoniste est un « gamin » polymorphe, nommé *il Pazzariello*, qui passe à travers une série d'aventures en changeant de corps tout en restant identique dans la substance. En italien *Pazzariello*, signifie « un peu fou », mais, dans le

26. Les *Œuvres complètes* de Spinoza de la Pléiade sont classées (mais sans l'année d'édition) dans le répertoire autographe des livres d'Elsa Morante qu'elle commence probablement dans les années 1950 et qu'elle achève à la fin de 1965. Dans l'exemplaire de la monographie de Stuart Hampshire (qui n'est pas classée dans ce répertoire et qui aujourd'hui se trouve dans le fonds Morante de la Bibliothèque Nationale Centrale à Rome), on peut lire l'observation suivante : « rechercher ce livre : *Spinoza's Idea of freedom*, Oxford University Press, 1960 » et – dans le frontispice (sous le titre) – la note : *Samsara = Nirvana*. Pour ces renseignements et d'autres sur la bibliothèque d'Elsa Morante, voir L. Desideri, *I libri di Elsa* et le *Catalogue* des livres déposés auprès du « Fonds Morante » de la Bibliothèque Nationale Centrale à Rome, dans *Le stanze di Elsa. Dentro la scrittura di Elsa Morante*, a cura di G. Zagra e S. Buttò, Roma, Editore Colombo, 2006, respectivement aux p. 3-9 et 121-148.

27. Lors de la publication de *La Storia* – bien qu'en employant des tons très différents – Pier Paolo Pasolini (« Un'idea troppo fragile nel mare sconfinato della storia », *Tempo*, XXXVI, n° 30, 19 juill. 1974 et n° 31, 2 août 1974, rééd. in Id., *Descrizioni di descrizioni*, éd. par C. Chiarcossi, Torino, Einaudi, 1979) et G. Sommovilla (*Anarchia e angelologia di Elsa Morante*, «Letture», 1974, n° 11, p. 725-738 ; *Aracoeli : Elsa Morante, una poetessa tragica del nichilismo*, ivi, 1983, p. 33-36 ; *Heinrich, Böll ed Elsa Morante : monismo uomo-natura-Dio e sue incrinature*, en Id., *Peripezie dell'epica contemporanea : dialettica e mistero*, Milano, Jaca Book, 1983, p. 95-142) ont parlé de « spinozisme ». Dans *La Storia*, Pasolini a vu la présence d'un « syncrétisme » faible qui essaie de fusionner l'Évangile, le spinozisme et l'utopie anarchique, et qui exclut donc toute crédibilité, tandis que Sommovilla a vu dans le « spinozisme » du roman la phase d'une poétique qui se meut vers un nihilisme radical.

dialecte du Sud de l'Italie, il signifie surtout « celui qui joue » et le verbe *pazziare* signifie « jouer » (le traducteur français a traduit *Pazzariello* par « Farfada » et *pazziare* par « faire le fou »). Sous forme de refrain, une phrase revient très souvent que proclame le *Pazzariello* comme annonce de libération : *pure se ci fa tremare / per gli spasimi e la paura / tutto questo, / in sostanza e verità, / non è nient'altro / che un gioco*, Même si de tourments et de peur/nous fait trembler / tout ça, / en substance et vérité, / ce n'est rien d'autre qu'un jeu²⁸. C'est à cette phrase qu'est confié, dans ce livre, le sens de l'existence, de la « roue de l'être »²⁹, qui représente hors-temps les mêmes vicissitudes : la naissance, la douleur, la mort. Un sens intensément dramatique, dont toutefois le « gamin », le *Pazzariello*, parvient à saisir la « légèreté » qui y est cachée.

Elsa Morante, elle-même, définit son livre comme un « manifeste », une « clef magique », un « testament », mais un « roman » aussi et une « autobiographie », qui se comprend « comme l'aventure désespérée d'une conscience qui tend, dans son processus, à s'identifier avec tous les autres vivants de la terre »³⁰. C'est un texte « inclassable », un pamphlet iconoclaste, burlesque et tragique, où se mêlent le sacré et le profane dans un hymne à la puissance de la Vie³¹, représentée par le *Pazzariello* dans ses transformations, puissance qui s'oppose au « Pouvoir », qui lui aussi est une entité polymorphe et changeante. Un texte qui « annonce » mai 68 : le refus du « monde organisé », auquel s'oppose le désir absolu d'une vie sans contrainte, ni ordre établi, ni prison³².

Du milieu idéal de ce livre se détache *La canzone degli F.P. e degli I.M.*, titre traduit en français *La chanson des R. H. et des N. M.* Le premier sigle indique *i Felici Pochi*, les *Rares Heureux* – expression qui rappelle *the Happy few* de la fin de la *Chartreuse de Parme* de Stendhal, auteur qu'Elsa Morante aimait beaucoup et dont elle possédait les œuvres en français³³. Les

28. E. Morante, *Le monde sauvé par les gamins*, tr. cit., p. 189 (voir aussi p. 195, 267) ; éd. orig., p. 192 (voir aussi p. 146, 220).

29. P. Dallamano, « Mistico itinerario di Elsa Morante », *Paese Sera*, 15 juill. 1968, p. 7-8.

30. E. Morante, *Le monde sauvé par les gamins*, *Note introductive*, cit., p. 10 (éd. it. cit., p. VI). Les différentes définitions du livre apparaissent en quatrième de couverture.

31. C. Cazalé Bérard, *Elsa Morante : poetica e poesia. "Alibi" e "Il mondo salvato dai ragazzini"*, in Aa.Vv., *Innumerevoli contrasti d'innesti : la poesia del Novecento (e altro)*, miscellanea in onore di Franco Musarra, Leuven University Press, Leuven, F. Cesati, Firenze, 2007, vol. 1, p. 44 et 47).

32. Le livre a été défini « un acte de subversion anarchique », mais aussi « respect religieux » pour la vie qui est menacée dans son authenticité (C. Bo, « Corriere della sera », cit. dans la *Nota introduttiva* à *Il mondo salvato dai ragazzini*, cit., p. VIII), un « joyeux appel aux armes » pour promouvoir une libération intime, « plus radicale et plus subversive », plus profonde que celle qui aurait appartenu au mouvement révolutionnaire, à son tour infecté très vite par la « maladie » du « Pouvoir » (A. Landolfi, « Elsa Morante e l'utopia "impossibile" dei Felici Pochi », *Lo Straniero*, n° 137, 2011, p. 93-94).

33. *To the happy few*, c'est la phrase qui achève la *Chartreuse de Parme* et qui renvoie peut-être à *Henry V* de Shakespeare : *We few, we happy few, we band of brothers* (acte IV, scène III) ou aussi à *The Vicar Wakefield*, de Goldsmith, dont le protagoniste écrit des livres

Rares Heureux sont les « gamins », c'est-à-dire les « cœurs purs » de l'Évangile, ceux qui ne s'alignent pas sur les autres et qui ne sont ni assimilés ni assimilables, donc exclus et « bannis » de mille façons aussi. Ils représentent le « sel de la terre » de l'Évangile, les vrais « révolutionnaires ».

Le second sigle indique *gli Infelici Molti*, les *Nombreux Malheureux*. Les *Nombreux Malheureux*, au contraire, sont ceux qui s'alignent, les adultes, qui vivent à l'abri des prisons aliénantes qu'ils se sont construites – à savoir celles du pouvoir sous ses multiples aspects : religieux, militaires, politiques, familiaux. Ils se conforment aux apparences et sont étrangers à toute volonté de compréhension. Ils vivent loin de la vérité et de la beauté, dans la dimension de la mort, ou de la « tristesse ». Apparemment beaux et gagnants, en réalité ils sont tristes et laids, parce que – comme dit la chanson, reprenant ce que Morante avait expliqué dans ses réflexions théoriques – « *la REALTA' / è di rado visibile alla gente* », la REALITÉ / il est rare que les gens la voient...³⁴.

L'opposition entre les *Rares Heureux* et les *Nombreux Malheureux* se décline donc comme une opposition entre la « joie » et la « tristesse », la « réalité » et l'« irréalité » (ou apparence), l'adhésion à la vie et le renoncement à l'authenticité, l'autonomie et l'hétéronomie. Au milieu de toutes ces vicissitudes, on célèbre le sens du divin, l'immanence de Dieu, qui ne peut avoir de visage sans les visages humains qui l'expriment. Le visage de Dieu n'est pas le visage humain, mais il n'existe pas sans le visage humain. Dieu voit seulement à travers les yeux des hommes : « la maison de cet unique / Dieu – dit la chanson – ce sont les vivants, / et si ceux-ci ferment leurs fenêtres, l'habitant de la maison reste aveugle. C'est nous qui devons rouvrir les lumières de nos yeux pour que lui renvoie »³⁵. Donc, on lira : « Nulle Révélation [...] Nul péché [...] Et nulle grâce spéciale »³⁶, voire : nulle religion révélée qui puisse sauver les hommes. Un esprit évangélique radical et laïque – exprimé par une écriture démystifiante, pleine de citations des classiques, reformulées souvent sous forme de parodie – nourrit la métaphore du « gamin » comme un état intérieur de lumière, de joie, de vérité, comme condition originelle de l'homme, à laquelle il est difficile, mais il n'est pas impossible de revenir : « Peut-être – lit-on – *redevenez des petits enfants*, enseigne que la dernière / intelligence de la fin / est dans l'identification avec le début »³⁷.

Mais qui sont les *Rares Heureux* ? Ils sont définis : « des accidents fatals des Mouvements Perpétuels, des graines originelles du Cosmos »³⁸,

pour son plaisir et dans l'espoir qu'un jour, les *Rares Heureux* le lisent (voir le commentaire à la traduction italienne de F. Zanelli Quarantini, Milano, Mondadori, [1980], 2009, p. 534).

34. E. Morante, *Le monde sauvé par les gamins*, tr. cit., p. 157 ; éd. it. cit., p. 119.

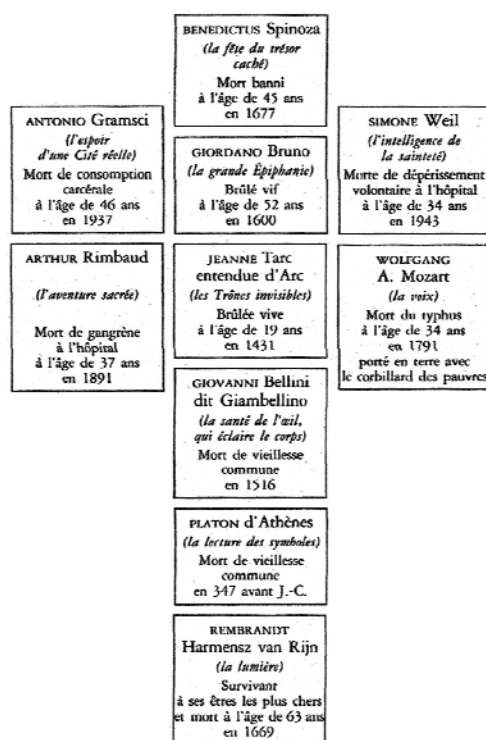
35. *Ivi*, tr. cit., p. 180 ; éd. it. cit., p. 137-138.

36. *Ivi*, tr. cit., p. 50 (éd. it. cit., p. 29).

37. *Ivi*, tr. cit., p. 180 (éd. it. cit., p. 138).

38. *Ivi*, tr. cit., p. 158 (éd. it. cit., p. 120). L'« accidentalité » dénote qu'ils n'appartiennent pas nécessairement à une classe ou à une condition sociale, mais qu'ils ont une nature

c'est-à-dire qu'ils représentent la métaphore de la Vie authentique et du bonheur, dont ils indiquent la rareté et l'accidentalité. Ils sont aussi « indescriptibles », cependant et seulement à titre d'exemple, l'identité de certains d'entre eux est dévoilée. Le poète ambulant de la *Chanson des Rares Heureux* feuillette une « Encyclopédie universelle » imaginaire et extrait – comme d'une espèce de minuscule *Spoon River* – quelques épigraphes des *Rares Heureux* défunts, « de renommée internationale », qui composent une liste provisoire dont la disposition typographique est en forme de croix. Chaque épigraphe indique le nom du défunt, son « mérite », synthétisé en une phrase lapidaire et l'année de sa mort, précédée de son âge. En haut et au centre de la croix, on trouve Spinoza : « BENEDICTUS Spinoza (*la fête du trésor caché*). Mort banni à l'âge de 45 ans en 1677 ». Parmi les autres personnages qui composent la croix, on trouve les philosophes : Giordano Bruno, Simone Weil, Antonio Gramsci, Platon. En outre, on trouve Jeanne d'Arc, Rimbaud, Mozart, Bellini et Rembrandt.



Pourquoi cette disposition en forme de croix et quel sens a la mystérieuse épigraphe qui rappelle Spinoza ? La croix – symbole du salut –

transversale, ils « germent en tout terrain » : le « Bonheur » peut donc appartenir aux « gens cultivés » comme aux « illettrés », le bonheur – dit la chanson – est là « où on n'a pas le vice d'assassiner les prophètes/ni d'exterminer/les poètes » (*ivi*).

constitue, ici, une synthèse éloquente de l'idée de « révolution » selon Elsa Morante, dont on a déjà parlé. Il faut noter qu'à l'exception de Jeanne d'Arc – symbole de la puissance visionnaire qu'elle exprimera à travers ses exploits –, tous les autres personnages sont des auteurs d'œuvres d'art, celles que Morante appelait, « chefs-d'œuvre » et qu'elle définissait comme expressions de l'intégralité authentique de l'homme, synthèse de l'éthique et de la beauté. De cette croix salvatrice Elsa Morante « aurait voulu que tout le monde s'en charge »³⁹.

Les portraits de la croix sont donc des figures de « gamins », de *Pazzarielli*, et, dans leur ensemble, les mots qui expliquent les personnages de la croix semblent illustrer les possibles déclinaisons d'être des « gamins », à savoir de la capacité de voir, de quelque manière, la « Réalité », qui est « invisible ». L'« intelligence » du philosophe, de même que la « voix » du musicien, ou la « lumière » et l'« œil » du peintre, ou, encore, l'utopie éthico-politique, sous-entendent la capacité de percevoir ce qui est caché sous le voile obscur des apparences : c'est-à-dire la « sainteté », le « trésor », les « symboles », l'« aventure sacrée », les « Trônes invisibles » et la « Cité réelle » (cette dernière expliquée, dans la *Chanson*, en tant que « l'avènement des poésies des fantaisies des sympathies et des authentiques compagnies !!! »)⁴⁰.

Spinoza donc, comme Mozart ou Rimbaud, a été une des « graines originelles du cosmos », une des expressions authentiques de la Vie, de la Beauté, de la véritable Révolution, un « rare heureux », un « gamin », et du gamin il a exprimé, tout particulièrement, une caractéristique : « la fête », à savoir la « joie ».

Son épitaphe dit qu'il est *morto bandito* (mort banni). Morante semble donc appréhender dans le « bannissement » une marque polyvalente de la biographie de Spinoza. Et en effet Spinoza est d'abord un juif (comme l'était Elsa Morante elle-même par sa mère) et les juifs – les « exclus » par excellence – sont « bannis » de la société civile. Dans *La chanson clandestine du Grand Opéra*, ils sont définis comme « exclus du compte étant des asociaux barbares inassimilables »⁴¹. Mais Spinoza est aussi le juif « banni » de sa propre communauté, qui s'est constituée en tant que Pouvoir qui opprime et exclut. Enfin, à cause de l'anomalie de sa pensée, Spinoza a été considéré comme « inassimilable » et donc relégué aux marges de toute orthodoxie (religieuse, éthique, politique). Il a attiré sur lui les épithètes de l'exclusion, de la non homologation, de la subversion envers les valeurs constituées, de même que le *Pazzariello*, lui aussi est « banni », et dont dit la chanson : « C'est un amoral ! / [...] C'est un mécréant / un athée un hérétique un ferment de dissolution »⁴².

39. F. Ramondino, *art. cit.*, p. 55.

40. E. Morante, *Le monde sauvé par les gamins*, tr. cit., p. 248 (éd. it. cit., p. 197).

41. *Ivi*, *La Chanson clandestine du Grand Opéra*, tr. cit., p. 209 (éd. it. cit., p. 162).

42. *Ivi*, tr. fr. cit., p. 218 (éd. it. cit., p. 170).

Enfin, sur la croix, Spinoza est commémoré par la phrase « la fête du trésor caché ». Morante le considère donc comme l'emblème d'une intime dimension joyeuse, dont le motif est quelque chose de très précieux, mais de caché, et qui n'est pas visible immédiatement, quelque chose qui fuit au jeu des apparences et de l'« Irréalité ». On peut alors penser que la « fête », synonyme de « joie » – mot-clef de l'éthique spinozienne –, exprime la nature intimement exultante de la connaissance « vraie » que Spinoza a atteinte, celle qui perçoit la « Réalité », c'est-à-dire qui considère chaque chose comme expression particulière de Dieu. Sur son exemplaire de la traduction italienne de l'*Éthique*, Elsa Morante avait dessiné des symboles sur certaines pages – « des étoiles, des lignes, des points d'interrogation et d'exclamation » – et elle avait réservé une étoile rouge à la sixième définition du Premier Livre – la définition de Dieu –, et au corollaire de la proposition 25 : « Les choses particulières ne sont que des affections des attributs de Dieu, autrement dit des modes, par lesquels les attributs de Dieu, sont exprimés d'une façon définie et déterminée »⁴³.

Spinoza a donc découvert le trésor de la « connaissance vraie », celle du *Deus sive natura*, qui est la « Réalité » infinie que l'épaisseur de l'apparence cache. Au prix de l'exclusion, Spinoza a combattu l'« Irréalité », c'est-à-dire l'aliénation de l'intelligence et de l'imagination. Il l'a fait à travers celle que la *Chanson* indique comme la seule voie possible : *un esercizio d'eroica difficoltà*, un exercice d'héroïque difficulté⁴⁴. Morante recourt donc à une expression dont il semble presque possible de repérer sinon une paraphrase directe, du moins un écho de la *via perardua* qui conclut l'*Éthique*.

La Storia

Le mot « fête » de l'épithète spinozienne nous conduit directement au cœur du grand roman successif : *La Storia*.

C'est l'histoire intensément dramatique d'une toute petite famille romaine qui connaîtra une fin tragique. Ce roman a pour toile de fond la Seconde Guerre mondiale avec son cortège de morts et de ruines, à savoir les événements de l'Histoire, qui sont synthétisés sous forme de brèves chroniques, imprimés en tout petits caractères en marge de chacun des chapitres.

Les chapitres correspondent à chacune des six années de vie du protagoniste, le petit Useppe. Useppe est un petit « bâtard », né du viol d'Ida – une institutrice de trente-six ans déjà mère d'un adolescent de seize

43. La Pléiade, cit., p. 391-392. En ce qui concerne les citations des œuvres de Spinoza, on se réfère toujours à la traduction que Morante possédait. Au sujet des indications concernant les signes présents dans l'exemplaire de la traduction italienne de l'*Éthique* de Spinoza, cf. G. Agamben, *art. cit.*, p. 131-132.

44. E. Morante, *Le monde sauvé par les gamins, La chanson des R.H. et des N.M.*, tr. cit., p. 159 ; éd. it. cit., p. 121.

ans – par un jeune soldat allemand. À la fin de l'histoire, déchirante et bouleversante, tous les protagonistes meurent : le Grand Mal, c'est-à-dire l'épilepsie, emportera Useppe, la mère du petit deviendra folle. Toutes les vicissitudes se déroulent dans un contexte populaire, d'extrême pauvreté et de misère.

Et pourtant, bien que le lecteur soit complètement plongé dans le cœur du drame historique et intensément bouleversé par des événements poignants, il garde en lui comme une « saveur » indélébile, qui constitue le message le plus profond du livre : la saveur de la « fête », à savoir la saveur de la Vie, de sa beauté intrinsèque et de son allégresse, que les décombres de l'histoire défigurent d'une façon permanente. De cette allégresse, les deux demi-frères, à savoir les « gamins » Useppe et Nino en sont l'incarnation.

Le nom en entier d'Useppe est *Giuseppe Felice Angiolino* – cela correspondrait en français à Joseph Heureux (ou Félix) Petit Ange⁴⁵. Son nom exprime sa nature, comme ses yeux « bleus » limpides, qui renvoient à la beauté du ciel, c'est-à-dire à une dimension éternelle, qu'on ne peut réduire aux seules vicissitudes terrestres⁴⁶. Useppe personnifie l'homme originel, pur, sociable de nature, heureux seulement quand il partage ses biens : « Son instinct natif et inextinguible – explique la narratrice – était de partager son plaisir avec autrui »⁴⁷. Ses yeux lui montrent un monde totalement merveilleux et féérique, « illuminé de l'intérieur », où aucune forme n'est répugnante⁴⁸ : quand il apprend le mot « étoile », dans son enthousiasme, les « crachats » aussi deviennent des « étoiles »⁴⁹. Il voit les choses au-delà des catégories du bien et du mal⁵⁰ et il se réjouit simplement de la vie telle qu'elle est, et que son regard, « confiant et joyeux », saisit en tant qu'« éternelle et infinie » dans toutes ses expressions particulières : les choses, les animaux et les personnes⁵¹. Les caractéristiques que Spinoza confie à l'« homme libre », en tant qu'accomplissement d'un parcours de sagesse, appartiennent donc naturellement à Useppe, figure de l'homme que l'Histoire ne réussit pas à défigurer.

Comme Spinoza de la croix du *Monde sauvé par les gamins*, et comme le *Pazzariello*, lui aussi est un « banni » : « Ni baptisé, ni circoncis », aucune paroisse ne le revendique⁵² ; il est « exilé » de l'école à cause de son

45. E. Morante, *La Storia*, cit., p. 96 ; tr. fr. cit., p. 142.

46. « Son regard, toujours attentif et parlant comme dans un dialogue universel, était, rien qu'à le voir, une vraie joie » et ses yeux « de leurs clins d'œil continuels fêtaient sans cesse le monde » (*ivi*, tr. cit., p. 160 ; éd. it. cit., p. 109).

47. *Ivi*, tr. cit., p. 761 (éd. it. cit., p. 532).

48. *Ivi*, tr. cit., p. 179 (éd. it. cit., p. 123).

49. *Ivi*, tr. cit., p. 176 (éd. it. cit., p. 120).

50. « Sans aucun doute, pour lui il n'existait pas de différences, ni d'âge, ni de beauté et de laideur, ni de sexe, ni sociales » (*ivi*, tr. cit., p. 265 ; éd. it. cit., p. 185).

51. Useppe « ne voyait pas les choses réduites à leurs aspects usuels, mais comme des images multiples d'autres choses variant à l'infini » (*ivi*, tr. cit., p. 175 ; éd. it. cit., p. 120).

52. *Ivi*, tr. cit., p. 174 (éd. it. cit., p. 111).

comportement ; et à la fin de sa très brève vie, il est exclu de la société humaine, parce que les attaques épileptiques le réduisent à « un animal blessé » qui va se cacher : « Et quant aux autres – commente la narratrice – quant au reste de la population de la terre – il y avait longtemps qu'il se sentait mis au ban par eux »⁵³. Et pourtant jusqu'à sa mort, qu'il pressent obscurément, son cœur est capable de se mettre soudain à battre simplement « à cause du plaisir de vivre »⁵⁴. Useppe ne sait ni lire ni écrire, mais il est « poète » instinctivement : il compose de courts poèmes, qu'il récite à son chien et qu'il oublie ensuite⁵⁵. C'est donc l'image de l'artiste vrai : libre de tout conditionnement et qui se lie en sympathie avec les choses.

Nino, le frère d'Useppe, est la joie explosive qui excite tout le monde⁵⁶ et qui ne supporte aucun lien, aucune règle. Il se définit lui-même « *il re dell'anarchia* », le roi de l'anarchie⁵⁷, et crie au monde entier qu'il veut seulement « vivre », « plaire à tout le monde », « dévorer la vie tout entière, et le monde entier, et l'univers entier ! Avec ses soleils, ses lunes et ses planètes !!! »⁵⁸. Nino est le « jeune fou » qui cogne instinctivement contre le visage multiforme du Pouvoir – même quand ce dernier revêt les apparences de la Révolution : « EUX – déclare Nino en faisant allusion à ceux qui perpétuent les rapports du Pouvoir et les appliquent à tout – Eux, ils ne le savent pas, [...] comme la vie est belle ! »⁵⁹.

Physiquement aussi Nino reproduit le *Pazzariello* anarchiste du *Monde sauvé par les gamins* : les yeux foncés et « les petites boucles emmêlées », selon une iconographie du gamin chère à Elsa Morante, qui semble fonder ensemble la typologie du gamin méridional des quartiers populaires et celle du juif, presque une « fusion » de Masaniello avec Spinoza, tel qu'il nous apparaît dans le portrait présumé du philosophe hollandais⁶⁰.

Tous les deux – Nino et Useppe – sont définis *Pazzarielli*⁶¹. Ils incarnent la « fête » de la vie, mais de deux manières différentes : Nino est une

53. *Ivi*, tr. cit., p. 681, 761 (éd. it. cit., p. 476, 532).

54. *Ivi*, tr. cit., p. 901 (éd. it. cit., p. 628).

55. *Ivi*, tr. cit., p. 763 (éd. it. cit., p. 534).

56. « Tout le monde était excité par sa présence joyeuse » (*Ivi*, tr. cit., p. 509 ; éd. it. cit., p. 354).

57. *Ivi*, tr. cit., p. 573 (éd. it. cit., p. 403).

58. *Ivi*, tr. cit., p. 510 (éd. it. cit., p. 354) ; *ivi*, p. 573 (éd. it. cit., p. 402).

59. *Ivi*, tr. cit., p. 632 (éd. it. cit., p. 443). Lorsque la narratrice décrira la mort de Nino, elle dira significativement qu'il a été « expulsé de la vie » (*ivi*, tr. cit., p. 664 ; éd. it. cit., p. 464).

60. *Ivi*, éd. it. cit., p. 210 (tr. cit., p. 301). Signes caractéristiques du *Pazzariello*, ce sont les « Cheveux noirs foncés longuets et frisés, yeux marron et semés d'or » ; « par ses boucles de cheveux, par son front, il avait quelque chose de juif... Au moins un quart de sang juif, il devait bien l'avoir » (E. Morante, *le monde sauvé par les gamins*, éd. cit., p. 166, cfr., p. 184 : tr. fr. cit., p. 213 et 234). Dans *La Storia*, les juifs du ghetto de Rome sont décrits comme « des petites familles aux cheveux bouclés et aux yeux noirs » (tr. cit., p. 486 ; éd. it. cit., p. 338).

61. E. Morante, *La Storia*, éd. it. cit., p. 403 (tr. cit., p. 574). L'esprit d'Useppe est défini comme *pazzariello* (*ivi*, éd. it. cit., p. 395 ; tr. fr. cit., p. 562 : « esprit follet »).

« présence joyeuse » instinctive, irrésistible, contagieuse. Useppe est *la festa totale del mondo*, la fête toute entière du monde, qu'il exprime non point avec des actions et des exploits audacieux, comme son frère, mais avec sa simple existence, avec l'allégresse de tous ses petits membres⁶². Mais c'est l'auteur même qui exprimera en synthèse le sens de la fête des deux personnages à travers les paroles d'un autre personnage-clef du livre : l'ami de Nino durant la Résistance, l'idéologue du livre, le jeune Davide Segré, un juif cultivé, d'origine bourgeoise, au caractère introverti et ombrageux, théoricien de l'anarchie, mais incapable de rester fidèle à son idéal et extrêmement tourmenté. Miné par un trop plein de pensées, et opprimé par le conflit des passions (chez lui – écrit la narratrice – « un loup » et « un faon » cohabitent⁶³), Davide finira par se donner accidentellement la mort. En s'adressant à Useppe, David lui dit : « Toi et ton frère vous êtes si différents que vous n'avez même pas l'air d'être frères. Mais vous vous ressemblez pour une chose : le bonheur. Ce sont deux bonheurs différents : le sien, c'est le bonheur d'exister. Et le tien, c'est le bonheur... de... de tout. Toi, tu es l'être le plus heureux du monde ; « [...] le seul fait que tu existes – lui confie Davide – me rend heureux »⁶⁴.

Useppe incarne donc le « Bonheur », celui qu'on pourrait définir – en termes spinoziens – le *gaudium* parfait, la joie qui n'augmente pas. Il représente le regard pur, intact, qui jouit de la simple existence de toutes les choses qui forment le monde, chacune considérée dans sa « perfection », c'est-à-dire, *sub specie aeternitatis*. Nino est, au contraire, la joie explosive, l'irrésistible instinct vital (la *cupiditas*), c'est le « jeune fou » qui cogne instinctivement contre le visage multiforme du « Pouvoir » (même quand il revêt les apparences de la Révolution) dont il opère le « boycottage systématique »⁶⁵.

Ce n'est donc pas à travers quelque profession verbale ou doctrinale, mais avec leur être et leur existence mêmes que Nino et surtout Useppe, représentent la puissance et l'exultance de la vie parmi les décombres de l'Histoire, qui est définie, dans le roman : « un mélo grotesque, démentiel, un dépôt d'ordure »⁶⁶. L'« éternelle roue de l'être » du *Monde sauvé par les gamins*, assume ici les traits angoissants d'« un interminable assassinat », d'« une longue obscénité », réglée sur le « principe immuable », qui veut donc « aux uns le pouvoir et aux autres la servitude »⁶⁷. Mais, immanente à ce massacre – qui est raconté dans le roman sans la moindre concession à la consolation – la « Vie » laisse filtrer des traces d'elle-même, des traces de « beauté », que l'auteure réussit à rendre sensible au lecteur à travers les yeux d'Useppe et la faim de vie de Nino.

62. « *tripudio [...] di tutte le sue membra* » (ivi, éd. it. cit., p. 121 ; tr. cit., p. 176).

63. Ivi, tr. cit., p. 734 et 827 (éd. it. cit., p. 514 et 578).

64. Ivi, tr. cit., p. 743, 857 (éd. it. cit., p. 520, 599).

65. E. Morante, *Le monde sauvé par les gamins*, tr. cit., p. 235 (éd. it. cit., p. 170).

66. E. Morante, *La Storia*, tr. cit., p. 848 (éd. it. cit., p. 592).

67. Ivi, tr. cit., p. 929, 836, 13 (éd. it. cit., p. 647, 584, 7).

La « Vie » naît et meurt sans cesse dans l'« histoire », dans l'« éternelle roue de l'être », mais elle est infiniment plus riche que l'Histoire. C'est pour ça qu'elle ne peut être « racontée » à travers un réalisme qui s'appuie sur la « photo » et sur le « document ». Le recours stylistique, qui consiste à avoir fait précéder la « chronique » de l'Histoire en marge de chaque chapitre de l'histoire objet du roman, exprime le refus de faire coïncider la vie avec la phénoménologie historique, et la « Réalité » avec la dimension du temps.

L'attitude « anti-empiriste » et « antipositiviste » d'Elsa Morante, qui refuse d'assimiler la « Réalité » à la tuerie de l'histoire, trouve son point de force dans le langage, auquel elle attribue un rôle fondamental : la restitution de la vision de la « Réalité » au-delà des apparences est alors confiée au choix minutieux des mots. Si le « réalisme » est – selon Elsa Morante – la capacité de l'artiste d'exprimer l'inépuisable, au-delà du fini, de dévoiler le sens caché des apparences et de l'universaliser à travers des symboles, l'écrivain pourra réaliser cet artifice seulement en s'attachant à soigner extrêmement et minutieusement ses mots. Elle écrit :

Avec le sentiment aventureux et presque héroïque de celui qui cherche un trésor souterrain, il devra alors chercher cette unique parole, et aucune autre, qui représente l'objet précis de sa perception, dans sa réalité. Justement cette parole est la vérité, voulue par le romancier [...]. C'est l'exercice de la vérité qui conduit à l'invention du langage, et *non pas* le contraire [...]. Et plus le romancier sera proche de sa maturité parfaite, plus son langage se fera simple et limpide dans ses couleurs. Et l'art le plus difficile, pour le romancier, c'est de refléter dans son propre langage la limpidité de la vérité⁶⁸.

C'est dans le plein de cette maturité qu'Elsa Morante construit très clairement et efficacement dans *La Storia* le lexique de la « fête », grâce auquel elle raconte le drame de l'Histoire sans jamais céder au fabuleux, tout en réussissant à garder merveilleusement le registre « réaliste ». La construction savante de ce lexique se réalise à travers deux modalités fondamentales : 1) la fréquence des lemmes qui expriment la joie et la lumière ; 2) le recours spécifique à l'« altération » des noms, afin d'exprimer l'affection, la petitesse, la grâce, la tendresse et la sympathie. Cette dernière caractéristique, spécifique de l'italien – qui permet d'« altérer » n'importe quel nom de plusieurs façons, en créant des suggestions affectives particulières, mais aussi des effets musicaux sur le plan étroitement linguistiques – contribue à provoquer un sentiment de contraste strident entre, d'un côté, la tragédie presque insupportable des événements historiques et l'extrême misère des lieux dans lesquels ils se déroulent, et – de l'autre – la « Vie » qui se défigure de plus en plus tout en léguant, comme trace impérissable, un sentiment profond de tendresse⁶⁹.

68. E. Morante, *Sur le roman*, tr. cit., p. 57-58 (éd. it. cit., p. 56).

69. Une page extrêmement significative de ce que je viens de dire est, dans *La Storia*, celle qui parle de la visite d'Ida, la mère d'Useppe, au ghetto juif, après la déportation en masse des habitants : dans le vide total des lieux, les objets (portes, échelles, langes, etc.) sont décrits à

Mais c'est surtout l'emploi – abondant, sans toutefois ne jamais être ni affecté ni déplacé – des mots qui expriment la fête, c'est le recours à la construction systématique d'un lexique de la joie⁷⁰, qui permet à l'écrivain de garder intacte chez le lecteur, la « saveur » de la Vie, « le trésor caché », la « réalité » infinie mais invisible, au fur et à mesure que se déroulent ces tragiques vicissitudes.

Dans le lexique de l'allégresse le lemme le plus fréquent est *festa* (fête) avec tous ses dérivés *festante, festoso, festivo* , même *festantissimo* (qui, sont traduits en grande partie, par les mots joie, joyeux, ou par des périphrases comme : en grande liesse). Au mot *festa* on peut ajouter d'autres substantifs comme *gloria, allegria, entusiasmo, meraviglia, fervore, fiducia, bellezza, riso* , (gloire, allégresse, allégresse particulière, merveilleuse allégresse, gaieté, enthousiasme merveille, ferveur, confiance, beauté, beauté suprême, rire, etc.). On peut ajouter aussi des termes qui renvoient à la lumière et à la luminosité, comme *sfolgorio* (éclat, étincellement), les verbes *illuminarsi* (s'illuminer), *risplendere* (resplendir) ; les adjectifs : *radioso* (radieux), *lucente* (resplendissant), *colorat* (coloré) etc. Encore, une vaste gamme d'adjectifs : *gioioso, giulivo, gaudioso, esilarato* (joyeux), *allegro* (allègre), *beato* (béat), *gaio* (gai), *trionfante* (triomphant), *esultante* (exultant) *fiducioso* (plein de confiance), *favoloso, sognante* (rêveur), *incantat* (ravi), *divino* (divin), *fantastico* (fantastique), *strepitoso* (sensationnel), *melodioso* (mélodieux), *palpitante* (palpitant), etc. Enfin on peut ajouter des expressions redondantes, comme *risplendere di fervore* (resplendir de ferveur), *multipla fantasmagoria* (multiple fantasmagorie), *tripudio supremo* (au comble de l'allégresse), *festa totale* (la fête toute entière du monde), *allegrezza meravigliosa* (merveilleuse allégresse)⁷¹, etc.

Le lexique de la fête (et l'emploi intensif des diminutifs et des mots altérés au sens affectif) s'accumule principalement tout autour de la figure d'Usepe, dont les *risatine fresche e irrequiete* (les petits rires frais et

travers les yeux d'Ida par des noms « altérés », pour exprimer le sens de la vie effacée, violée, mais encore présente : *calzoncini* (pantalon court d'enfant) *fasciole* (langettes), *portoncino, uscioli* (petites portes d'entrée), *cordicelle* (cordelette), *scaluccia* (petit escalier), *manina* (menotte), *targhetta* (plaquette), *bestiola* (bestiole) (E. Morante, *La Storia* , éd. cit., p. 340-343, *passim* ; tr. fr. cit., p. 487-489, *passim*).

70. G. Sommovilla (« Anarchia e angelologia di Elsa Morante », in *Letture* , cit., p. 726) met clairement en évidence la fonction du lexique dans *La Storia* et souligne, en particulier, la présence d'adjectifs employés « de façon absolue » qui ont la fonction d'exalter certaines réalités extérieures et les états d'âme correspondants tout en trahissant le sentiment fondamental du livre, voire celui de « fête absolue ». L'ontologie qui correspond à un tel sentiment est – selon Sommovilla – un « ontologisme passionné et glorifiant », un « monisme ontologiste », qui cohabite avec une vague forme de « transcendance ». Toutefois une telle sorte d'ontologie implique un nihilisme, qui deviendra de plus en plus tragique (cfr. G. Sommovilla, *Elsa Morante, una poetessa tragica del nichilismo* , cit. Heinrich, Böll ed Elsa Morante, cit.).

71. E. Morante, *La Storia* , éd. cit., p. 88, 122, 443, 121, 537 (tr. cit., p. 270, 178, 632, 176, 768).

inquiets), comme *cascatelle* (de petites cascades) imprègnent tout le roman, et en constituent l'arrière-fond⁷².

Dans une perspective narrative de documentation ou « néo-réaliste »⁷³, c'est-à-dire au niveau de ce que Morante appelle les « apparences », Useppe est seulement un petit analphabète, qui a des problèmes d'apprentissage et de langage, un enfant chétif, exclu par les gens dits « normaux ». Mais, dans la « Réalité », chez lui on célèbre la « fête » de la « Vie », c'est-à-dire un *Amor Dei* spontané, que la tristesse effleure à peine, sous forme d'une ombre qui se glisse dans le bleu de ses yeux. C'est donc exclusivement grâce à l'usage savant et méthodique du lexique de la joie et – sans faire recours au soutien d'histoires réconfortantes – que l'écrivaine crée le sentiment de la fête. À travers l'emploi contrôlé et concerté des mots de la fête, elle confie au petit Useppe la capacité de saisir spontanément toutes les choses sous un même statut ontologique (c'est-à-dire en termes spinoziens, en tant que « modes » de la nature infinie) et donc d'être toujours joyeux.

Useppe, symbole d'une nature humaine que l'Histoire défigure, est le déterreur du « trésor caché », donc l'ontologue inconscient du roman. Dans les dernières pages du livre, ce sera Davide, l'intellectuel, qui fera une traduction en termes conceptuels des poèmes de Useppe et exprimera verbalement l'ontologie qui est impliquée dans son allégresse, professant explicitement et ouvertement la philosophie de Spinoza. Un jour, après avoir écouté les poèmes du petit garçon, Davide lui explique qu'ils « parlent tous de Dieu », parce qu'ils mettent en liaison toutes les choses et que « Le seul Dieu réel se reconnaît à travers les ressemblances de toutes les choses. Où que l'on regarde, on découvre une unique empreinte commune [...] *Dieu, c'est-à-dire la nature...* » (il faut noter que l'expression *Dio, ossia la natura...* est écrite en italique, comme pour indiquer qu'il s'agit d'une citation)⁷⁴. « Pour un esprit religieux [...] – poursuit Davide – il n'y a pas d'objet, fût-ce même un ver ou un fétu de paille, qui ne rende semblablement témoignage de DIEU ! »⁷⁵.

Cette traduction en termes conceptuels des poèmes d'Useppe est confiée à Davide, parce que, comme Useppe, lui aussi, avant de basculer dans le « trop plein des pensées » – était un « poète ». En effet, il se souvient d'un de ses poèmes d'adolescent qui célébrait l'identité de la « poésie » et de la « vraie révolution » : « La grande Révolution est enseignée par l'air / qui se donne à toutes les respirations et les reçoit toutes. / Elle est chantée par la mer, notre sang infini, / qui dans chacune de ses gouttes réfléchit le soleil tout entier ! De même toute pupille humaine réfléchit la lumière tout

72. Ivi, éd. cit., p. 597, p. 599 (tr. cit., p. 856, 858).

73. « Il me semble, à moi – écrivait Elsa Morante – , que certains produits du [...] *néo-réalisme* contemporain, sont de suprêmes exemples de *non-réalisme*, de *non-engagement*, et d'*évasion* » (*Sur le roman*, cit., p. 51).

74. E. Morante, *La Storia*, tr. cit., p. 748-749 (éd. it. cit., p. 523-34).

75. Ivi, tr. cit., p. 748-749 (éd. it. cit., p. 525).

entière ! »⁷⁶. À travers Davide, on sait donc que l'ontologie d'Useppe n'est pas seulement un vague sentiment romantique de la nature, mais elle est intrinsèquement « révolutionnaire ».

Davide poursuivra et articulera sa profession de panthéisme révolutionnaire en un long monologue (qui emboîte le pas à Dostoïevski) qu'il proclamera dans une petite taverne à des auditeurs dérisoires et distraits. Il parlera alors de *coscienza*, conscience humaine, – terme qu'on pourrait faire correspondre à l'*intelligere* de Spinoza – et il l'expliquera comme « fête de Dieu » : « La créature humaine – révèle Davide – signifie : la conscience. C'est la Genèse. La conscience est le miracle de Dieu. Elle est Dieu ! Ce jour-là Dieu dit : *Voici l'homme !* Et puis il dit : *Je suis le fils de l'homme !* Et ainsi finalement il se repose et se réjouit. Mais la conscience, dans sa propre fête, est une et totale : dans la conscience, il n'existe pas d'individus séparés. Et dans la réalité, il n'existe aucune différence entre une créature humaine et l'autre »⁷⁷.

Davide ne se limite donc pas à affirmer que la conscience humaine, l'intelligence de la réalité, est la plus haute manifestation de Dieu, mais il ajoute qu'elle est Dieu-même qui *fa festa* (se réjouit), parce que dans la conscience « dans sa propre fête », à savoir dans la « Réalité », il n'y a pas de séparation entre les individualités.

Si on en reste prudemment sur le plan des simples assonances – sans aucune prétention de parler de sources – dans les mots de Davide, il est possible de distinguer un rappel aux dernières Propositions de l'*Éthique* de Spinoza, et, surtout, à la démonstration de la proposition 35, où Spinoza parle de Dieu qui *gaudet* – qui jouit, de la propre perfection infinie –, après avoir précisé, que l'« intellect » et la « joie » de Dieu appartiennent non pas à sa *natura naturans*, à sa nature infinie, mais à sa *natura naturata*, à savoir aux intellects des hommes (modes de Dieu) quand ils se constituent comme unité éternelle et intemporelle : l'*intellectus o idea Dei*.

Le Dieu de Davide/Morante « s'est fait chair », à savoir il « vient au monde », où il « fait fête » (ce sont toutes les expressions que Davide emploie comme équivalentes) dans la « conscience » de l'homme, où toutes les choses ont la même dignité. Son panthéisme donc ne s'épuise pas dans la perception de l'unité intime de la nature, mais, comme celui de Spinoza, il comporte la fraternité humaine aussi et le partage commun. La « conscience » donc est intrinsèquement révolutionnaire : elle ne doit pas « choisir » la révolution, elle-même l'est, tout naturellement, elle renverse les rapports de pouvoir en générant la spontanéité du partage et en dissipant l'aliénation de l'imagination.

La conscience est « immortalité » aussi, à savoir la conscience de l'appartenance éternelle de toute chose à une même racine vitale. Davide déclare en effet : « De fait, on dit : *dieu est immortel*, précisément parce que

76. Ivi, tr. cit., p. 751 (éd. it. cit., p. 525).

77. Ivi, tr. cit., p. 815 (éd. it. cit., p. 569).

l'existence est une, la même, chez toutes les créatures vivantes. Et le jour où la conscience sait cela, que reste-t-il alors à la mort? Pour ce tout qui est un seul la mort n'est rien : est-ce que la lumière pâtit si toi ou moi fermons les paupières? ! »⁷⁸. Sur le plan de l'éternel, dans la conscience du « tous-un », la mort donc n'existe pas. Mais sur le plan du temps, de l'histoire, la mort affiche, sans pitié, la victoire. Aucune fin heureuse, aucun « Monde Nouveau », comme croit au contraire fermement le vieux tavernier Remo, qui croit à la « vérité scientifique » de la doctrine communiste⁷⁹. C'est la négation de tout ratio qui tisse les fils de l'histoire : tous les personnages du roman qui essaient de donner un sens à l'Histoire à travers une profession de foi ou une idéologie, sont vaincus. Chaque philosophie de l'Histoire, chaque perspective téléologique (aussi bien laïque que religieuse) se montre impuissante. Et pourtant la « réalité » de la « Fête » ne cesse ; au contraire elle semble toucher son sommet expressif exactement dans les dernières pages, celles qui racontent la mort d'Useppe et, avec elle, celle de tout espoir dans les « Trônes invisibles », à savoir la possibilité de réalisation d'un projet éthico-politique qui ne soit pas infecté par les mécanismes du pouvoir.

Comme Nino, Useppe aussi meurt encore « gamin ». Quand il commence à avoir une perception confuse du « mal » – de la mort de son frère Nino (qu'on lui a cachée), de la « maladie » psychologique et morale de Davide et, surtout, de sa maladie à lui –, c'est alors que naît en lui la grande question, qu'il pose à sa mère, dans son langage enfantin : « *A' mà... peccché ?* », « M'man... pourquoi ? »⁸⁰. Sa mère ne sait pas quoi lui répondre, elle-même détruite par la douleur, mais c'est la « nature » qui le fait, c'est-à-dire son indomptable joyeuse perception de la vie, ou – pourrait-on dire – c'est Dieu même qui le fait, qui s'exprime dans sa conscience absolument « pure », intacte.

La réponse lui est révélée dans un lieu « enchanté », une cabane que les arbres forment et qu'il a découverte le long du fleuve dans ses derniers mois de vie. C'est son « Paradis » (et ce sont des vers de la *Divina Commedia* de Dante que Davide récite qui confirment indirectement qu'il s'agit du Paradis⁸¹). Un jour, dans son « Paradis », Useppe – qui connaît le langage des animaux – entend les petits oiseaux qui chantent une chansonnette : *È uno scherzo / è tutto uno scherzo*. Dans la traduction française, on peut lire : C'est un jeu / un jeu / rien qu'un jeu⁸², à savoir, la reprise textuelle du refrain de consolation *du Monde sauvé par les gamins* : « tout ça, / en substance

78. *Ivi*, tr. cit., p. 817 (éd. it. cit., p. 571).

79. *Ivi*, tr. fr. cit., p. 691 (éd. it. cit., p. 483).

80. *Ivi*, tr. fr. cit., p. 714 (éd. it. cit., p. 550).

81. Davide cite les vers du *Paradis* de Dante : « ...*E vidi lume in forma di rivera/fluvio di fulgore intra due rive/dipinte di mirabil primavera. Di tal fiumana uscian faville vive !* » (*ivi*, éd. it. cit., p. 527 ; tr. cit., p. 754 : « ...*Et je vis une lumière en forme de rivière, éblouissante entre deux rives/que colorait un merveilleux printemps./De ce fleuve sortaient des étincelles vives* »). L'*hortus* d'Useppe est une île heureuse comme celle de Procida de *L'isola di Arturo*, et – comme cette dernière –, c'est une dimension de l'âme.

82. E. Morante, *La Storia*, éd. it. cit., p. 509 (tr. cit., p. 728).

et vérité, / ce n'est rien d'autre qu'un jeu ». Il est question bien sûr d'une nouvelle version du refrain, mais en italien le terme *gioco* (jeu) a été remplacé par *scherzo*, mot qui contient une nuance moins joyeuse et teintée d'une ironie un peu amère. Une nuance significative de la parabole de la narration d'Elsa Morante vers un « réalisme » aux tons progressivement plus sombres⁸³.

On a interprété la chanson qu'Useppe entend comme la négation de la consistance ontologique du mal⁸⁴, mais je pencherais davantage vers la vision du reflet d'un état de l'âme. La cabane d'arbres, le Paradis, représente un *hortus conclusus* symbolique, un état de l'âme d'Useppe, chez qui la douleur – même dans son énigmaticité insupportable – ne détruit pas sa joie d'être au monde, la « Fête » de la « Vie ». Dans le langage qui est propre au « gamin », comme dans *Le monde sauvé par les gamins*, le refrain exprime l'invincible perception de la « fête » à l'intérieur du mal de l'Histoire. En termes spinoziens, on parlerait de *meditatio vitae*. Morante semble ainsi livrer au poète-enfant Useppe encore une des caractéristiques de l'« homme libre » de Spinoza : le regard tendu vers l'être, vers la vie. « L'homme libre – affirme la proposition 67 de *Ethica*, IV – ne pense à rien moins qu'à la mort, et sa sagesse est une méditation non de la mort, mais de la vie »⁸⁵.

Cette attitude naturelle d'Useppe trouve une formulation poétique émouvante dans une des plus belles pages du livre, celle où – toujours dans le cadre de leur petit Paradis – la chienne Bella berce le petit Useppe à bout de forces, lui rappelant la « beauté infinie » de toutes les créatures vivantes, prises dans leur singularité, évoquées chacune par leur nom : les chiots qu'elle a perdus, son ancien maître qui a fini en prison, Nino, le frère qu'Useppe a tant aimé, Useppe même, Ida, sa mère, Scimò, l'ami de ses derniers jours, Davide, etc.⁸⁶ Le traducteur a traduit en français l'adjectif *infinito* par « suprême », terme très efficace sur le plan linguistique, mais je pense qu'Elsa Morante tenait tout particulièrement au mot « infini », et l'employait selon le sens que lui donne Spinoza, comme capacité qu'a chaque chose d'être l'expression d'une réalité infinie et donc d'une richesse inépuisable. On peut noter aussi que l'adjectif « infini » est souvent utilisé dans le roman pour qualifier les sentiments joyeux d'Useppe : exultance infinie, joie infinie, fête infinie, etc.

À la fin de la « berceuse » de Bella, on peut lire : « Useppe eut un rire satisfait, car, à la vérité, sur ce sujet des beautés l'accord entre la chienne et lui était total. Pour lui, géants ou nains, gueux ou dandys, décrépitude ou

83. Un « réalisme » qui prendra forme dans le dernier roman, *Aracoeli*, dans lequel le lexique de la fête cède le pas à celui de la « tristesse », mais pas du désespoir. Lexique auquel Elsa Morante apportera le même soin et la même recherche minutieuse. Elle écrira sur la première page du manuscrit du livre : « una favola d'amore » (voir les images des manuscrits qui se trouvent dans le volume *Le stanze di Elsa*, cit.).

84. G. Sommovilla, *Anarchia e angelologia di Elsa Morante*, cit., p. 733-735.

85. Trad. cit., p. 603.

86. E. Morante, *La Storia*, tr. cit., p. 796-798) (éd. it. cit., p. 556-557).

jeunesse, cela ne faisait aucune différence »⁸⁷. Si « en apparence » – ou « dans l'irréalité » – Bella est seulement un gros chien berger, au poil sale (les enfants l'appellent *Pelozozzo*/Poil cracra), qui accompagne un petit enfant malade et seul dans ses vagabondages le long du fleuve, la caméra idéale du poète, capable de « zoomer » et pénétrer le secret des choses, dévoile « son âme propre et très pure »⁸⁸, qui se syntonise avec celle d'Useppe sur la longueur d'onde d'une *scientia intuitiva* spontanée, qui leur montre les choses *sub specie aeternitatis* et les fait jouir.

Si ce sont seulement les « gamins », *i Pazzarielli*, les « petits enfants » de l'*Evangelio* cité en épigraphe au roman (Luc.10,21), qui voient la « Réalité », la vraie implication dramatique du roman semble résider à circonscrire cette vision et la « fête » qui l'accompagne à une enfance *réelle* et non point seulement métaphorique, comme elle semblait l'être dans *Le monde sauvé par les gamins*. Nino et Useppe ont déterré, chacun à leur façon, le sens *festante*, joyeux, de la vie, l'éternel : Nino par sa faim de vie, Useppe par sa « contemplation » de l'éternel. Et tous les deux sont arrachés à la vie encore « gamins », avant que l'histoire n'ait pu défigurer la nature : leur mort semble donc être nécessaire afin que leur « fête » soit intacte.

La dissolution de la métaphore du « gamin » devient manifeste chez Davide – le troisième « gamin » protagoniste du roman. Chez lui le sens de la « fête » qu'il nourrissait depuis son enfance, quand il pensait au bonheur comme « destin des hommes », se dénature, à partir du moment où il devient une « doctrine », une « idée », qui le fait basculer dans un conflit affectif, et jette sa puissance vitale dans le chaos, en le conduisant à l'autodestruction⁸⁹. La mort de Davide est très différente de celle de Nino et d'Useppe : c'est une libération du conflit qui a déjà tué Davide, le « gamin », à savoir celui qui « sentait toutes les cellules de son propre corps tendre [*tendere*] vers le bonheur »⁹⁰. C'est donc avec une nuance d'amère désillusion que la

87. *Ivi*, tr. cit., p. 797 (éd. cit., p. 557).

88. *Ivi*, tr. cit., p. 678 (éd. it. cit., p. 474). L'âme de Bella est totalement semblable à celle d'Useppe, au-delà des différences d'espèce, que Morante ne reconnaissait pas. C'est justement sur la conception de l'animal que l'écrivain exprimait ouvertement son désaccord avec Spinoza. Dans son exemplaire de l'*Éthique*, en marge de la scolie I de la prop. 37 de la Quatrième partie de l'*Éthique* – c'est-à-dire là où Spinoza affirme la diversité entre la nature humaine et la nature animale, et la supériorité du droit humain sur le droit des animaux – elle note : « Oh Baruch ! Je regrette pour toi, mais dans ce cas, tu n'as pas COMPRIS » (G. Agamben, *art. cit.*, p. 132).

89. « Personnellement – commente la narratrice – je pense que, de nature, David Segré aimait trop la vie pour s'en défaire consciemment d'un jour à l'autre » (*La Storia*, tr. cit., p. 891 ; éd. it. cit., p. 621). Il s'agit de mots qui suggèrent l'idée de l'extranéité du suicide au *conatus vivendi*, en accord avec Spinoza qui, dans la Quatrième partie de l'*Éthique*, écrit : « Personne, dis-je, d'après la nécessité de sa nature, mais toujours contraint par des causes extérieures [...] ne se donne la mort », (pr. 20, sch. ; tr. cit., p. 563). Davide ne veut pas se tuer, mais sa mort accidentelle, bien différente de celle de Nino et d'Useppe, est une libération du conflit qui a déjà tué le « gamin » Davide.

90. E. Morante, *La Storia*, tr. cit., p. 586 (éd. it. cit., p. 411-412). Il faudrait souligner la présence significative du verbe tendre (*tendere*), référé à l'être dans son entier, comme pour exprimer le *conatus* à la vie qui s'inscrit dans chaque individu. Il est toutefois impossible de

narratrice commente : « À la vérité [...] son bonheur aurait pu se chanter en ces quelques mots : il avait dix-huit ans »⁹¹. Si donc, adolescent, Davide pensait que le bonheur était connaturel au destin humain, ensuite, « vaincu par des causes externes » – dirait-on avec Spinoza⁹² – il a fini par changer d'idée, par assigner le bonheur à un état « angélique », qui n'a rien à voir avec la vie sur la terre. Avant de mourir, il dira à *Useppe-Angiolino* : « Toi, tu es trop gentil pour ce monde, tu n'es pas d'ici. Comme on dit : *le bonheur n'est pas de ce monde* »⁹³.

L'aspect menaçant des spirales métamorphiques et omnivores du Pouvoir qui sont décrites dans le roman précédent, semblent marquer ici une victoire absolue avec la mort prématurée d'Useppe, mais de Nino aussi et de *feu* le « gamin » Davide. Le Pouvoir a réalisé celle que Davide, avait prophétisée et définie dans son monologue, « la pire violence contre l'homme », c'est-à-dire « la *dégradation* de l'intellect »⁹⁴, faisant reculer l'humanité – tachée d'effarantes horreurs – au-delà du degré animal⁹⁵. Dans les dernières lignes de la « chronique » du XX^e siècle qui met fin au livre on lit que cette dégradation continue aujourd'hui aussi, sous forme – je cite – d'« une “culture” inférieure, servile et dégradante, qui corrompt le jugement et la créativité humaine, interrompt toute réelle motivation de l'existence »⁹⁶.

L'« exercice d'héroïque difficulté », la *via perardua* des *Rares Heureux*, la recherche du vrai bonheur semble donc s'annoncer dans le roman comme de plus en plus rare. Et pourtant pas impossible. La « chronique » du XX^e siècle finit par une expression entre guillemets : « ...et l'Histoire continue... », qui indique l'éternelle répétition de la tuerie, des mécanismes du Pouvoir. Mais ce ne sont pas les derniers mots du livre, qui – au contraire – finit par une phrase de Gramsci : « Toutes les graines n'ont rien donné sauf une : je ne sais pas ce qu'elle peut être, mais c'est probablement une fleur et non une mauvaise herbe »⁹⁷. « Graines originelles du Cosmos » avaient été définis les *Rares Heureux* du *Monde sauvé par les gamins*. La « Réalité » – dans le sens qu'Elsa Morante a donné à ce mot – ne meurt pas sous les décombres de l'histoire, mais elle reste, enfouie sous ces derniers, comme un « trésor caché », que le romancier est capable de communiquer au lecteur.

savoir si on se trouve en présence d'un écho spinozien, indirect aussi. On se limite, encore une fois, à signaler une assonance.

91. E. Morante, *La Storia*, tr. cit., p. 597 (éd. it. cit., p. 419).

92. Spinoza, *Ethica*, IV, pr. 20, sch., tr. cit., p. 563.

93. E. Morante, *La Storia*, tr. cit., p. 744 (éd. cit., p. 520).

94. *Ivi*, tr. cit., p. 875 (éd. it. cit., p. 611). « La connaissance est l'honneur de l'homme », dit Davide (*ivi*, tr. fr., p. 873 ; éd. it. cit., p. 609).

95. *Ivi*, tr. cit., p. 821 (éd. it. cit., p. 574).

96. *Ivi*, tr. cit., p. 939 (éd. it. cit., p. 655).

97. *Ivi*, tr. cit., p. 941 (éd. it. cit., p. 657).

On a dit au début que *La Storia* laisse au lecteur une saveur de « fête », un sentiment vital. Par ce terme, je n'entends pas une émotion superficielle et passagère, mais une forme de sagesse, de *sapientia*, mot qui, comme on le sait, a la racine de *sapere*, avoir la saveur. C'est un sentiment aussi où se fondent la beauté et l'éthique, c'est-à-dire la caractéristique qu'Elsa Morante attribuait aux « chefs d'œuvre » ; un sentiment capable de provoquer « une augmentation de vitalité », ce que – selon elle – seules les véritables œuvres d'art sont capables de faire⁹⁸. Le jugement qui a été rédigé le lendemain de la publication du roman, par une illustre lectrice, Natalia Ginzburg, l'exprime parfaitement : « [...] tout ce que j'avais connu et aimé dans ma vie pénétrait dans une nouvelle dimension plus élevée. Parce que la grandeur nous fait devenir plus intelligents, meilleurs et plus justes, et nous donne une idée juste et généreuse de la réalité dans laquelle nous vivons »⁹⁹.

Pour conclure ces réflexions avec une autre suggestion spinozienne, on pourrait ajouter qu'il ne serait trop audacieux de voir dans *La Storia* un parcours de sagesse, intime, profond, semblable à celui que nous offre l'*Éthique* de Spinoza. Un parcours à la recherche du bonheur. Et, comme Spinoza, pour construire ce parcours, Elsa Morante a eu grand soin de travailler méthodiquement sur la précision des mots et le monde des affects, comme ses cahiers de notes et les manuscrits le démontrent¹⁰⁰. Comme romancier, ou plutôt « poète », elle s'est efforcée de discipliner son imagination au service de l'intelligence de la réalité, c'est-à-dire au service d'une compréhension des choses qui s'ouvre toujours sur l'infini et donc qui ne se conclut jamais¹⁰¹.

98. E. Morante, *Sur le roman*, tr. cit., p. 74 (éd. it. cit., p. 72).

99. N. Ginzburg, *Elzeviri*, « Corriere della sera », 30 juin 1974, p. 3.

100. « Elsa mettait une très grande attention à choisir les mots. Elle considérait tous les mots impropres comme une trahison du réel et de la mission du poète. [...] Une nuance imperceptible dans le choix d'un mot et dans son association à d'autres peut renverser et fausser les sentiments, les pensées, les émotions » (F. Ramondino, *art. cit.*, p. 52). Dans les cahiers où elle préparait ses romans, Elsa Morante dressait des listes de mots et traçait les profils psychologiques de chaque personnage (voir, à ce sujet, la documentation dans le volume *Le stanze di Elsa*, cit.)

101. Dans ses réflexions sur le roman, Elsa Morante avait écrit : « Le romancier, à l'égal d'un philosophe-psychologue, présente dans son œuvre un système du monde et des relations humaines complet, et qui lui est propre. Sauf que, au lieu d'exposer son système en termes de raisonnement, il est entraîné par sa nature à le représenter dans une fiction poétique au moyen de symboles narratifs. Tout roman, donc, pourrait, chez un lecteur attentif et intelligent [...] être traduit en termes d'essai, et d'"œuvre de la pensée" » (*Sur le roman*, tr. cit., p. 47 ; éd. it. cit., p. 46-47).